КУРСЪ ЕСТЕТИКИ

ИЛИ

НАУКА ИЗЯЩНАГО.

СОЧИНЕНІЕ

ФР. ГЕГЕЛЯ.

ПОЭЗІЯ ЛИРИЧЕСКАЯ, ДРАМАТИЧЕСКАЯ.

КРИТИЧЕСКІЙ РАЗБОРЪ ЕСТЕТИКИ ГЕГЕЛЯ.

ТРЕТЬЯ КНИГА.

МОСКВА.
Продается у книгопродавца Я. Ѳ. Богданова.
1869.

Москва. Типографія В. Готье, на кузнец. мосту, д. Торлецкаго.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.

ПРОДОЛЖЕНІЕ.

Система частныхъ искусствъ.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА.

II. Лирическая поэзія.

Скульптура и живопись представляютъ нашимъ глазамъ предметы въ ихъ видимой дѣйствительности. Не такъ бываетъ въ поэзіи; она только вызываетъ образы въ нашемъ духѣ и возбуждаетъ чувствованія въ душѣ. Въ этомъ отношеніи уже въ ней преобладаетъ *субъективная сторона*, даже въ такихъ твореніяхъ, въ которыхъ она сообщаетъ своимъ картинамъ наиболѣе ощутимыя истины. Притомъ, ея созданія гораздо ближе къ духу, нежели творенія живописи. Впрочемъ, если эпическая поэзія излагаетъ сюжетъ въ существенной общности его, или по способу, близкому къ процессамъ скульптуры и живописи, все же поэтъ, на высшей степени своего искусства, изглаживается предъ событіями, которыя, кажется, выходятъ сами изъ себя. Чтобы избѣ-

жать этого стремленія, влекущаго во внѣшность, надобно, чтобы душа относила къ себѣ самой совокупность предметовъ и внѣшнихъ обстоятельствъ и проникла бы ихъ самою глубокою своею мыслію. Съ другой стороны, сосредоточиваясь въ себѣ, она должна дать доступъ своимъ впечатлѣніямъ, открыть глаза и уши и, не заключаясь въ какое нибудь безмолвное чувствованіе, дать просторъ воображенію, голосъ и языкъ мыслямъ и чувствамъ, которыми она наполнена. А такъ какъ этотъ родъ выраженія исключенъ изъ епическаго разсказа, гдѣ лица и событія одни должны занимать сцену, то эта *субъективная* форма поэзіи тѣмъ больше имѣетъ права развиваться въ какомъ нибудь особенномъ кругѣ, независящемъ отъ епопеи. Тогда, въ самомъ дѣлѣ, духъ, отрѣшаясь отъ предметовъ, обращается самъ на себя, въ свое собственное сознаніе и удовлетворяетъ потребности представлять себѣ не внѣшнюю дѣйствительность, но свои собственныя чувства, размышленія, впечатлѣнія, однимъ словомъ, основанія своей мысли и движенія своей внутренней жизни. Съ другой стороны, чтобы это открытіе души не смѣшивалось съ случайнымъ выраженіемъ обыкновенныхъ чувствъ, а принимало форму поэтической мысли, необходимо, чтобы идеи и впечатлѣнія, описываемыя поэтомъ, хотя и личныя ему, сохраняли общую значимость; чтобы они были истинными чувствами человѣческой природы, для которыхъ поэзія живымъ образомъ творитъ выраженіе, также истинное.

Въ тоже время, если простое выраженіе печали и радости облегчаетъ сердце, то излiянія лирической поэзіи могутъ оказать подобную услугу. Только она не ограничивается употребленіемъ этого обыкновеннаго средства; назначеніе ея гораздо выше, именно, освобождать духъ, не отъ чувства его подавляющаго, но освобождать его въ самой сферѣ чувства. Въ самомъ

дѣлѣ, слѣпое господство чувства состоитъ въ томъ, что душа вся тождествуется съ нимъ, до той степени, что не можетъ отъ него оторваться, не можетъ созерцать себя и выражать сама себя. А поэзія по всей справедливости освобождаетъ душу отъ этого стѣсненія, представляя ей собственный ея образъ. Но недовольно для ней отторгнуть его отъ своего предмета и держать въ отдаленіи; она въ тоже время изъ каждаго случайнаго чувства дѣлаетъ очищенный и идеализированный предметъ, въ которомъ освободившаяся душа свободно возвращается сама въ себя, въ тихое сознаніе своего положенія и опять находитъ себя у себя. Но это достоинство, освобождающее поэзію, не можетъ простираться такъ далеко, какъ въ драматическомъ представленіи, гдѣ чувство и страсть выставляются на сцену, потому что душа находитъ себя въ своей дѣйствительной сущности не иначе, какъ въ дѣйствіи. Способъ, которымъ душа объектируется и созерцаетъ, есть какой-то внутренній характеръ. Равнымъ образомъ, когда мы говоримъ, что она выходитъ изъ себя и освобождается отъ себя, это значитъ только, что она освобождается отъ непосредственнаго сосредоточенія, въ которомъ она находится и безъ мысли и безъ слова. Теперь, она открывается выраженію самой себя, что она доселѣ только испытывала; теперь она понимаетъ это и выражаетъ въ формѣ мысли и образовъ, которыя сознаетъ.

Вотъ вообще сфера и занятіе лирической поэзіи и существенные пункты, отличающіе ее отъ епической и драматической поэзіи.

Теперь, если мы хотимъ глубже изучить то, что касается раздѣленія этого новаго рода, то можемъ поступать также, какъ въ епической поэзіи.

Сначала мы спросимъ: какой *общій* характеръ лирической поэзіи?

Во вторыхъ, изслѣдуемъ *частные* пункты, которые надобно разсмотрѣть въ отношеніи лирическаго *поэта*, лирической поэмы и ея различныхъ *видовъ*.

Въ третьихъ, предложимъ нѣсколько замѣчаній объ историческомъ развитіи этого рода поэзіи.

Вообще, я все изложу кратко по двумъ причинамъ: потому, чтобы оставить довольно мѣста для драматической поэзіи и потому, что я долженъ ограничиться общими взглядами. Здѣсь, если хотятъ войти въ подробности, то впадаютъ во множество частностей, больше нежели въ епопеѣ; притомъ, мы впали бы въ историческую область, что совсѣмъ не наше дѣло.

I. Общій характеръ лирической поэзіи.

Поэзія епическая раждается отъ удовольствія, которое мы испытываемъ, слушая разсказъ о какомъ нибудь дѣйствіи, которое, будучи намъ чуждо, развертывается передъ нашими глазами и образуетъ въ своемъ теченіи полное цѣлое. Лирическая поэзія удовлетворяетъ совсѣмъ другую потребность, именно: потребность выражать то, что мы чувствуемъ, потребность созерцать себя въ обнаруженіи нашихъ чувствъ. Такое изліяніе можетъ быть разсматриваемо 1. по *основанію* или по идеямъ, свойственнымъ этому роду поэзіи; 2. по *формѣ*, дающей выраженію этихъ идей лирическій характеръ, 3. по *степенямъ мысли* и умственнаго образованія самаго поэта, выражающаго свои чувства и свои понятія.

I.

Основаніемъ лирическаго творенія не можетъ быть развитіе какого нибудь дѣйствія, въ которомъ отра-

жается цѣлый міръ въ богатствѣ своихъ проявленій, но душа человѣка; еще болѣе, человѣка, какъ недѣлимаго, поставленнаго въ отдѣльныхъ положеніяхъ съ своими личными сужденіями, радостями, печалями, удивленіемъ и проч. вообще совсѣми чувствами, которыя онъ способенъ испытывать. По причинѣ этого характера частности и недѣлимости, составляющаго сущность лирической поэзіи, предметы могутъ представлять наибольшее многообразіе и возпроизводить національную жизнь во всѣхъ ея видахъ. Только здѣсь есть существенная разность: именно, если епопея излагаетъ въ одномъ и томъ же произведеніи весь духъ народа съ его дѣйствіями и различными положеніями, то, болѣе ограниченный предметъ лирической поэмы беретъ какую нибудь частную сторону или покрайней мѣрѣ не можетъ достигать до обширности и до развитія епопеи. Слѣдовательно, лирическая поэзія какого нибудь народа, разсматриваемая въ своей совокупности, можетъ простираться на всю совокупность идей и національныхъ интересовъ; но этого не можетъ сдѣлать лирическая поэма. Лирическая поэзія не можетъ представить намъ поэтическія преданія, какія мы находимъ въ епической поэзіи. Но въ замѣнъ того, ей удѣлено преимущество: раждаться почти во всей эпохѣ національнаго развитія; между тѣмъ какъ епопея собственно остается привязанною къ первоначальнымъ епохамъ, а въ позднѣйшія времена достигаетъ только ученой формы, менѣе богатой и болѣе прозаической.

Въ этихъ границахъ представляется сначала *общее* въ себѣ т. е. самое высокое и самое глубокое въ вѣрованіяхъ, въ воображеніи и въ познаніяхъ какого нибудь народа; существенное основаніе религіи, искусство, самыя ученыя мысли, на сколько они прилагаются къ формамъ воображенія и воззрѣнія и насколько онѣ проникаютъ въ область чувства. И такъ, общее понятіе,

способъ олицетворятъ міръ, глубокіе виды на всемірное отнощеніе жизни неизключены изъ лирической поэзіи и большая часть предметовъ, указанныхъ вмѣстѣ съ несовершенными видами епопеи также приличествуютъ этому новому роду.

Къ сферѣ общаго прилагается во вторыхъ, сторона *частности*: эта сторона въ самомъ дѣлѣ можетъ сочетаться съ существенными истинами, когда какое нибудь частное положеніе, чувство, отдѣльная мысль поняты въ своей глубокой сущности и въ тоже время выражены существеннымъ и истиннымъ образомъ. Прекрасный примѣръ тому находимъ у Шиллера, не только въ его лирической поэзіи собственно, но и въ его балладахъ. Довольно вспомнить величественное описаніе хора *Евменидъ* въ *Журавляхъ Ивика*. Этотъ отрывокъ ни епическій, ни драматическій, но лирическій. Съ другой стороны, сочетаніе можетъ совершиться такъ, что множество частныхъ очерковъ, положеній, побужденій и случаевъ присоединяются какъ примѣры, которые утверждаютъ мнѣніе и правила и смѣшиваются живымъ образомъ съ общими истинами. Этотъ образъ сочетанія часто употребляется *въ элегіи, въ посланіи*, въ сочиненіяхъ, заключающихъ общее сужденіе о предметахъ жизни, о ходѣ вселенной.

Наконецъ, такъ какъ лирическая поэзія должна выражать личное чувство, то для нее достаточны предметы, самые маловажные. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь идетъ дѣло о чувствѣ собственно, о расположеніяхъ души, а не о предметѣ собственно. Самое бѣглое впечатлѣніе, вопль сердца быстрый порывъ радости, оттѣнки, печали, смятенія души и меланхолія—однимъ словомъ, всѣ постепенности чувства, въ его самыхъ быстрыхъ движеніяхъ и разнообразныхъ случаяхъ, утверждаются, увѣковѣчиваются впечатлѣніемъ.

Въ области поэзіи мы находимъ то, что сказано было

выше, по отношенію къ живописи мелочной (du genre) (2 ч.). Основаніе, сюжетъ тамъ совершенно случайны; важны только понятія и выраженія. Предметъ, въ лирической поэзіи, въ частности можетъ состоять или въ нѣжномъ благоуханіи, изходящемъ изъ души или въ новости и оригинальности идей, въ изумительныхъ оборотахъ мысли, въ огнѣ рѣзкихъ словъ и остроумныхъ выраженій.

II.

Что касается *формы*, посредствомъ которой такое основаніе дѣлается созданіемъ лирическаго искусства, то здѣсь центръ составляетъ недѣлимое съ своимъ воображеніемъ и съ своею чувствительностію. Цѣлое изходитъ изъ сердца и души поэта; еще болѣе, все зависитъ отъ его расположенія и частныхъ его обстоятельствъ. Равнымъ образомъ, единство цѣлаго и связь частей не составляютъ результата самой натуры сюжета, развиваясь изъ него въ преемственныхъ сторонахъ какого нибудь полнаго событія. Узелъ и подпора есть внутренняя мысль самаго поэта. Но тогда, самъ поэтъ долженъ имѣть богатое воображеніе, чувствительность, величіе, глубину въ мысляхъ, а главное, долженъ быть свободенъ и независимъ. Душа его должна являться какъ полный внутренній міръ, не знающая потребностей и прозаическаго рабства.—Потому лирическая поэма представляетъ единство, нисколько не похожее на единство епопеи. Въ самомъ дѣлѣ, душа поэта, дѣйствующая сама собою, вся поглощенная какимъ нибудь чувствомъ или какою нибудь мыслію, отражается во внѣшнемъ мірѣ, рисуется въ немъ, описываетъ въ немъ себя или привязывается къ какому нибудь частному предмету; и въ этомъ, совершенно лич-

номъ интересѣ, пріобрѣтаетъ право начинать и оканчивать тамъ, гдѣ ей угодно. У Горація напр. вы часто находите конецъ, когда по обыкновенному ходу вещей кажется, что поэтъ едва началъ. Идетъ ли дѣло о какомъ нибудь предпріятіи, онъ изобразитъ только свои чувствованія, распоряженія, приготовленія, а ничего не скажетъ о результатѣ или объ успѣхѣ Также, характеръ выраженнаго чувствованія, частное состояніе души, степень и ея живость, волненія, порывы, восторги, тревоги, страсти или спокойствіе мысли и созерцанія даютъ множество различныхъ правилъ для внутренняго хода и сцѣпленія идей. И для всѣхъ этихъ пунктовъ не много можно найдти общихъ началъ и постоянныхъ правилъ по причинѣ такихъ перемѣнъ и измѣненій. Я представлю слѣдующіе взгляды какъ главныя отличія.

1. Какъ въ епопеѣ многіе виды приближаются къ лирическому тону, такъ и лирическая поэзія можетъ брать для сюжета и для формы какое нибудь событіе, епическое по основанію и по внѣшнему характеру. Сюда помѣщаются, напримѣръ, *героическія пѣсни*, *романсы*, *баллады*. Форма цѣлаго въ этихъ видахъ есть форма *разсказа*; потому что здѣсь разсказывается начало и ходъ какого нибудь положенія и какого нибудь событія, какой нибудь перемѣны въ судьбѣ націи. Но съ другой стороны, основной тонъ остается вполнѣ лирическимъ. Въ самомъ дѣлѣ, главное, здѣсь—не описаніе и живопись событія, но способъ пониманія, веселое или меланхолическое чувство, мужество или уныніе. Притомъ, еффектъ, для котораго составлено подобное произведеніе, вполнѣ принадлежитъ лирическому роду. Поэтъ имѣетъ цѣлію произвесть въ душѣ слушателя такое же расположеніе; если событіе способно возбудить его, а способъ разсказа не можетъ, то онъ выражаетъ свое сожалѣніе, печаль, свою радость, пламенный свой патріотизмъ и проч. такъ, что существенный пунктъ

составляетъ здѣсь не фактъ, а расположеніе души, отражающееся въ немъ. Равно, для изображенія ихъ и живаго описанія опъ выбираетъ только такія черты, которыя согласны съ его впечатлѣніями и которыя по живости выраженія наиболѣе способны возбудить въ душѣ слушателя тѣже чувства. И такъ, если сюжетъ есть епическій, то способъ изложенія его есть лирическій.

Что касается подробностей, къ этому кругу принадлежатъ:

1. *Епиграмма*, не простая надпись, говорящая коротко и объекѳивно, что значитъ предметъ, но прибавляющая выраженіе какого нибудь чувства, что даетъ ей внутренній и личный характеръ. Здѣсь поэтъ не изглаживается предъ своимъ сюжетомъ, но самъ имѣетъ силу, самъ выражаетъ свои желанія, сыплетъ шутки, нежданныя остроты и сближенія. Въ *греческой Антологіи* мы находимъ много подобныхъ епиграммъ. Въ нихъ господствуетъ умъ и незамѣтно епическаго тона. Въ новѣйшее время встрѣчаемъ нѣчто подобное у Французовъ въ ѣдкихъ *куплетахъ* водевилей и у Нѣмцевъ въ сатирическихъ стихахъ, ксеніяхъ и проч. Самыя епитафіи по выражаемому чувству могутъ представлять этотъ лирическій характеръ.

2. Лирическая поэзія развивается также въ *описательныхъ разсказахъ*. Довольно указать на романсъ, какъ на самую первую и простую форму. Отдѣляя различныя сцены какого нибудь событія она изображаетъ каждую, собственно для себя, быстро и коротко, вездѣ примѣшивая отличнымъ образомъ чувство къ описанію. Это чистое и твердое понятіе характеристической стороны какого нибудь положенія, вмѣстѣ съ талантомъ живо выставлять его, не смотря на глубокое участіе чувствительности, является въ частности у Испанцевъ въ благородномъ видѣ; что доставляетъ большой еффектъ ихъ романсамъ, въ видѣ разсказовъ. На эти лирическія

картины проливается какой-то внутренній свѣтъ, болѣе отъ точнаго взгляда, нежели отъ глубины сосредоточеннаго чувства.

3. *Баллады* обнимаютъ, напротивъ, хотя въ меньшихъ размѣрахъ нежели епическая поэма, цѣлость какого нибудь событія, котораго образъ онѣ рисуютъ самыми рѣзкими чертами и неболѣе того. Въ тоже время онѣ вполнѣ выказываютъ глубину чувствованія, хотя сосредоточеннымъ, внутреннимъ образомъ. Къ разсказу примѣшивается сантиментальный тонъ жалобы, меланхоліи, печали или радости и проч. У Англичанъ было въ особенности много такихъ стихотвореній въ первую эпоху ихъ поэзіи. Вообще, ихъ народная поэзія любила подобные разсказы печальныхъ исторій, трагическихъ столкновеній. Тонъ ихъ есть тонъ меланхолическаго чувства, которое сжимаетъ сердцѐ и заглушаетъ голосъ. Въ новѣйшее время пріобрѣли истинное первенство въ этомъ родѣ *Бюргеръ,* а потомъ въ особенности *Гете* и *Шиллеръ.* Бюргеръ, по своей вѣрной наивности; Гете душею, которая лирически проникаетъ всѣ его картины не смотря на совершенную ясность, царствующую въ нихъ; Шиллеръ возвышенностію и грандіозностію своей мысли, способностію выражать глубокія идеи въ стилѣ совершенно лирическомъ, въ формѣ событій, которыя онъ представляетъ такъ хорошо, что увлекаетъ душу слушателя въ такое же лирическое движеніе.

II. Но личный элементъ лирической поэзіи яснѣе открывается, когда поэтъ имѣетъ передъ собою какое нибудь дѣйствительное обстоятельство, или положеніе и находитъ случай развить собственную мысль. Это встрѣчается въ такъ называемыхъ *случайныхъ стихотвореніяхъ.* Такъ напр. *Каллинусъ* и *Тиртей* писали свои военныя елегіи для дѣйствительныхъ обстоятельствъ. Они вдохновлялись этимъ положеніемъ и сообщали свой энтузіазмъ народу. Впрочемъ, ихъ собственная недѣ-

лимость, ихъ личныя чувства еще мало замѣтны. Въ пѣсняхъ *Пиндара* игры и побѣдители, вполнѣ личные поэту, опредѣляютъ и границы піесы и выборъ обстоятельствъ и объясненія и переходы, какіе онъ долженъ употребить для произведенія лирическаго еффекта.

III. Но истинный лирическій поэтъ не имѣетъ надобности искать текста во внѣшнихъ событіяхъ, которыя бы онъ разсказывалъ съ глубокимъ чувствомъ или въ дѣйствительныхъ обстоятельствахъ и случаяхъ, которыя возбуждаютъ его и вдохновляютъ; онъ самъ для себя есть полный міръ. Онъ въ себѣ можетъ искать начала и побужденія собственнаго сердца или своего духа. Здѣсь человѣкъ, въ своей внутренней природѣ, самъ становится художественнымъ произведеніемъ; между тѣмъ какъ для епическаго поэта сюжетомъ служитъ посторонній герой съ своими дѣйствіями и предпріятіями.

Однако и въ эту область можетъ также войти что нибудь повѣствовательное. Такъ бываетъ, напримѣръ, въ стихотвореніяхъ *анакреонтическихъ*, представляющихъ граціозныя картины, прелестныя и небольшія сцены съ амуромъ и проч. Но эти случаи должны нѣкоторымъ образомъ служитъ объясненіемъ внутренняго положенія души. Такъ, Горацій употребляетъ, хотя и другимъ способомъ, въ піесѣ integer vitae встрѣчу съ волкомъ не съ тѣмъ, чтобы мы могли назвать піесу случайнымъ стихотвореніемъ, но въ доказательство предложенія, которымъ онъ начинаетъ — и чувствованія неизмѣнимой любви, которою онъ оканчиваетъ.

Вообще, положеніе поэта не должно ограничиваться тѣмъ, чтобъ быть только *внутреннимъ*, оно должно открываться какъ составляющимъ живое цѣлое и дѣйствительную картину и чрезъ то принять внѣшній характеръ. Такъ въ анакреонтическихъ пѣсняхъ поэтъ пред-

ставляется среди розъ, прекрасныхъ женщинъ и мальчиковъ, среди чашъ полныхъ вина, танцевъ, въ ясной праздничной веселости. Безъ желаній, безъ потребностей, безъ должности или какой нибудь возвышенной цѣли, о которыхъ и всякая мысль удалена, онъ изображаетъ себя беззаботнымъ и свободнымъ героемъ. Чуждый всякому принужденію, всякой потребности онъ есть то, что есть, единственный человѣкъ въ своемъ родѣ, какое-то произведеніе живаго искусства.

Также и въ пѣсняхъ любви *Гафица* видѣнъ поэтъ съ своею живою недѣлимостію; онъ перемѣняетъ матерію, положенія и стиль и даже доходитъ до юмора. Въ его стихотвореніяхъ нѣтъ никакой особенной темы, никакого опредѣленнаго лица, никакого божества, никакой мифологіи. Читая такія свободныя изліянія души чувствуешь, что восточные вообще не могутъ имѣть ни картинъ, ни искусства живописи. Поэтъ переходитъ отъ предмета къ предмету, касается всѣхъ сюжетовъ, а между тѣмъ сцена все одна; вездѣ человѣкъ съ виномъ, женщинами и проч. въ наивной откровенности, безъ желаній, безъ честолюбія, съ своимъ чистымъ наслажденіемъ, открывается намъ весь, представляетъ намъ всю свою душу, все свое сердце. Можно представить очень много—и самыхъ разнообразныхъ примѣровъ этого рода изображенія, положеній внутренняго и вмѣстѣ внѣшняго.

Но если поэтъ имѣетъ право излагать открыто состоянія своей души, то мы не совсѣмъ бываемъ расположены знать все, что ему угодно выражать, ни его особенные любимые предметы, ни его домашнія мелочи, ни шалости, какъ видимъ это въ *Ейдла и Фанни Клопштока.* Намъ нужны положенія, принадлежащія человѣку вообще, чтобы мы могли сочувствовать поэтически съ нимъ. И такъ, въ этомъ отношеніи лирическая поэзія легко можетъ впасть въ ложныя мнѣнія, будто бы

всякое личное и частное чувство должно быть интересно само по себѣ. Какъ противоположный родъ, частныя ихъ отношенія составляютъ только близкій случай. Это еще яснѣе открывается въ *одахъ Горація.* Тамъ сюжетъ не есть какой нибудь случай, а вездѣ проникаетъ одно намѣреніе, одна мысль; я, человѣкъ съ талантомъ, знаменитый поэтъ, я хочу писать стихи на такой-то случай.» Въ послѣднее время Гете особенно любилъ этотъ родъ; въ самомъ дѣлѣ, каждый жизненный случай становился для него поэтическою темою.

Но теперь, если твореніе лирическое должно быть свободно отъ внѣшнихъ обстоятельствъ и побужденій, то, существенно необходимо, поэтъ долженъ пользоваться имъ единственно, какъ случаемъ открыть себя себѣ самому, выразить свои чувства, свою радость, печаль, свой взглядъ на жизнь. И такъ, главное условіе есть: вполнѣ уподобить предметъ, и усвоить себѣ данный; лирическій поэтъ живетъ въ себѣ самомъ, понимаетъ отношеніе вещей по своей поэтической личности и потомъ, сочетавая свои идеи съ фактами дѣйствительнаго міра, его положеніями, судьбами онъ показываетъ въ образѣ изложенія, что главный предметъ его есть свободное движеніе его чувствъ и мыслей. Когда *Пиндаръ* приглашаемъ былъ воспѣвать какого нибудь побѣдителя на греческихъ играхъ, онъ такъ хорошо распоряжался своимъ предметомъ, что твореніе его казалось не пѣснію въ похвалу побѣдителя, а свободнымъ вдохновеніемъ его генія.

Что касается до способа представленія такой случайной поэмы, то конечно, матерія и общій характеръ и внутреннее устройство могутъ быть заняты у случая, взятаго какъ предметъ, потому что поэтъ имъ вдохновлялся.

Какъ очевидный примѣръ, хотя на крайней границѣ

случайностей, я могу представить *Пѣснь о колоколѣ*, Шиллера.

Постепенный ходъ въ отливаніи колокола означаетъ постепенный ходъ самой поэмы, чему соотвѣтствуетъ еще постепенность лирическаго движенія мысли, различныя сужденія о мысли и другія описанія человѣческой судьбы. Пиндаръ также, хотя другимъ образомъ, бралъ отъ мѣста рожденія побѣдителя, отъ подвиговъ его племени или отъ другихъ отношеній жизни ближайшій случай хвалить такое а не другое божество, упоминать о такомъ подвигѣ и такой судьбѣ, излагать такія мысли и такія правила мудрости и проч. Но съ другой стороны, лирическій поэтъ невполнѣ свободенъ; предметъ его не есть обстоятельство въ себѣ внѣшнее. Напротивъ, особенный взглядъ, поэтическое расположеніе души поэта выставляетъ стороны предмета, которыя должны быть представлены, также порядокъ и сцѣпленіе идей. Какое же мѣсто должно занимать обстоятельство съ своими случайностями? До какой степени должна господствовать личная мысль поэта? Какъ эти обѣ стороны должны сочетаться? Этого нельзя опредѣлить а priori по какому нибудь неизмѣнному правилу.

Лирическое единство не дается обстоятельствомъ случайнымъ, но оно есть внутреннее движеніе души поэта. Только личное расположеніе, или общая мысль, для которой обстоятельство служитъ только поэтическимъ возбужденіемъ, составляютъ центральный пунктъ, не только опредѣляющій цѣлую краску, но пораждающій кругъ частныхъ идей, способъ изложенія, связь частей и дающій въ тоже время планъ и устройство поэмы. Безсомнѣнія Пиндаръ находилъ истинное начало для устройства и развитія своего сюжета въ обстоятельствахъ жизни воспѣваемыхъ побѣдителей. Но присматриваясь ближе къ каждой частной пѣсни находимъ,

что онъ давалъ перевѣсъ другимъ взглядамъ, другому чувству, другой мысли урока, утѣшенія, назиданія и проч. назвать *общественною поэзіею* (de société) многія стихотворенія Гете, хотя онъ не называлъ ихъ такимъ именемъ. Въ самомъ дѣлѣ, въ обществѣ не выставляютъ себя впередъ всего, напротивъ, устраняютъ свою личность и интересуютъ чѣмъ нибудь третьимъ, какою нибудь исторіей, анекдотомъ, чертами, занятыми у другихъ, но все это должно схватить умно и оригинально и представить съ тономъ и пріемами, свойственными намъ. Въ этомъ случаѣ поэтъ есть самъ и не самъ. Онъ не выдаетъ себя за все, что есть лучшаго, а превращается. Онъ, въ нѣкоторомъ родѣ, актеръ, играющій множество различныхъ ролей; останавливается то тамъ то здѣсь, быстро рисуетъ то сцену, то группу и, хотя онъ представляетъ, но къ сюжету примѣшиваетъ живымъ образомъ собственное артистическое чувство, свой взглядъ и свою личную жизнь.

Но теперь, если внутреннее чувство есть истинный источникъ лирической поэзіи, то она должна сохранить право выражать его только такимъ, не развивая его въ какомъ нибудь жизненномъ положеніи, не представляя въ какой нибудь внѣшней формѣ. Но въ этомъ отношеніи, слово безъ смысла, пѣснь для пѣсни, какъ чисто лирическое удовольствіе, въ которомъ слова представляютъ только приманку болѣе или менѣе ненужную для выраженія радости и печали души, являются только какъ придаточныя, требующія пособія музыки. Въ особенности народныя пѣсни не поднимаются выше этого образа выраженія. И въ *пѣсняхъ Гете*, гдѣ встрѣчаемъ уже мысль, не такъ неопредѣленную и болѣе богатую, это есть только минутная шутка, эхо преходящаго чувствованія, выше котораго не простирается поэтъ и изъ котораго онъ составляетъ сюжетъ небольшой пѣсенки. Иногда, впрочемъ, онъ обширнѣе трактуетъ подобные

мотивы, даже систематически, какъ напр. *я не забочусь о своей пользѣ....* Въ этой піесѣ деньги и счастіе, женщины, путешествія, слава и почести, наконецъ и битвы являются преходящими предметами и беззаботная веселость одна играетъ первую роль.

Но на этой степени лирической поэзіи внутреннее чувство также можетъ распространиться и углубиться, — и можно выражать серьезное положеніе души и великія, самыя обширныя мысли. Таковы многія стихотворенія Шиллера. Высокія понятія разума также согрѣваютъ его сердце и возбуждаютъ его энтузіазмъ. Это не духовный пѣвецъ, слагающій гимны, ни бардъ, принимающій вдохновеніе отъ внѣшнихъ событій; это поэтъ—философъ, который становится въ фокусѣ человѣческой души, воспѣваетъ природу человѣка и ея высокія назначенія, идеалъ жизни, источникъ красоты и начало негибнущихъ правъ человѣчества.

III. Третій пунктъ, касающійся предмета общаго характера поэзіи, разсматриваетъ *степени развитія и умственнаго образованія,* куда принадлежатъ частныя произведенія этого рода поэзіи.

Въ семъ отношеніи начало лирической поэзіи противоположно началу поэзіи епической. Для цвѣтущей эпохи епопеи, собственно, мы требовали общества, но довольно еще несозрѣвшаго для прозы положительной жизни. Напротивъ, самыя благопріятныя времена для поэзіи лирической суть тѣ, въ которыхъ общественныя отношенія приняли уже опредѣленную форму и полную организацію. Тогда только недѣлимый человѣкъ обращается въ самаго себя, предъ лицемъ этого внѣшняго міра и отдѣляется отъ него, чтобы сосредоточиться въ себѣ, создать себѣ совокупность чувствованій и независимыхъ идей. А видѣли мы, что въ лирической поэзіи доставляютъ форму и основаніе менѣе всего пред-

меты въ себѣ и представляемыя дѣйствія, равно какъ и душа одного недѣлимаго.

Однако не должно понимать этого здѣсь въ томъ смыслѣ, будтобы лирическій поэтъ долженъ отрѣшаться отъ интересовъ и идей своей націи, чтобы опираться только на самаго себя. Совсѣмъ нѣтъ; въ такой отрѣшенной независимости основаніемъ его твореніямъ служила бы только какая нибудь случайная частная страсть, произвольное желаніе или капризъ. Это значило бы открыть свободное поприще ложнымъ понятіямъ духа, который мучится и желаетъ достичь странной оригинальности. Лирическая поэзія, подобно всякой истинной поэзіи, должна выражать истинныя чувства человѣческаго сердца. Но предметы, привсей важности и существенности, чтобъ быть лирическими, должны быть чувствуемы, поняты, мыслимы, воображены субъективнымъ или личнымъ образомъ. Во вторыхъ, здѣсь не только требуется выразить чувства души, прилагая къ нимъ первое встрѣчное слово, епически выражающее самый предметъ, но создать артистическое выраженіе поэтическаго чувства, не похожее на обыкновенное выраженіе. Слѣдовательно, потому, что душа поэта, не оставаясь сосредоточенною въ себѣ открывается для болѣе обширныхъ мыслей, потому, что поэтъ имѣетъ сознаніе о своемъ поэтическомъ чувствѣ среди міра съ прозаическимъ отпечаткомъ, потому лирическая поэзія требуетъ также умственнаго образованія, пріобрѣтеннаго въ смыслѣ искусства. Она должна явиться нѣкоторымъ образомъ какъ совершенство воспитанія, какъ твореніе независимаго отъ личнаго опытнаго, усовершенствованнаго таланта. Вотъ причины, по которымъ лирическая поэзія неограничивается извѣстными эпохами въ умственномъ развитіи какого нибудь народа; она можетъ процвѣтать въ самыхъ различныхъ эпохахъ, особенно въ новѣйшія времена, когда каждое недѣлимое приписы-

ваетъ себѣ право своего взгляда, своего личнаго чувствованія.

Въ ходѣ умственнаго образованія, относительно къ лирической поэзіи можно означить слѣдующія степени, какъ главныя отличія.

1. Первая есть та, которой соотвѣтствуетъ *народная поэзія*.

Она есть вѣрное зеркало, въ которомъ отражаются частныя черты духа различныхъ націй. Такъ, въ наше время, возбудивши всеобщій интересъ, безъ утомленія сбирали народныя пѣсни всякаго рода, дабы узнать первоначальное произхожденіе всѣхъ народовъ и подражать имъ. *Гердеръ* уже много сдѣлалъ въ этомъ родѣ; *Гете* въ своихъ вольныхъ подражаніяхъ также чудесно умѣлъ познакомить насъ съ различными произведеніями этого рода. Однако, въ совершенствѣ понять можно пѣсни только своей націи; и какъ бы мы, Нѣмцы, ни были способны проникать духъ иноземныхъ твореній, однако послѣдніе звуки этой національной музыки не доходятъ до насъ. Притомъ, чтобы понять оригинальный смыслъ, необходимо подвергнуть ихъ нѣкоторымъ измѣненіямъ. Гете, впрочемъ, такъ счастливо и прекрасно умѣлъ возпроизвесть народныя пѣсни другихъ націй, что у него, какъ въ погребальной пѣсни женъ *Асанъ Ага*, взятой изъ *Морлаха*, оригинальность подобныхъ стихотвореній сохранилась неприкосновенною.

Лирическая народная поэзія въ своемъ общемъ характерѣ имѣетъ то сходство съ первоначальною епопеей, что поэта совершенно не видно въ его сюжетѣ. Слѣдовательно, въ народной пѣсни можетъ выразиться самое сосредоточенное чувство души; однако оно не принадлежитъ какому нибудь лицу, которое въ артистическомъ представленіи открывается съ собственною оригинальностію. Условіе подобнаго тождества есть со-

стояніе, въ которомъ разсудокъ еще не пробудился, есть отсутствіе умственнаго образованія. Тогда поэтъ есть только простой органъ, посредствомъ котораго національная жизнь является въ формѣ чувства или мысли лирической.

Безсомнѣнія, такая оригинальность даетъ народной пѣсни простодушную свѣжесть, краткость, полную силы и разительную истину, производящія часто наибольшій еффектъ. Но съ другой стороны, она легко представляетъ что нибудь отрывочное, безпорядочное, неразвитое, даже темное. Чувство остается глубоко сосредоточеннымъ и не можетъ вполнѣ выразиться. Притомъ, хотя форма вообще бываетъ совершенно лирическая т. е. представляетъ субъективный характеръ (и частію характеръ цѣлой епохи); однако, какъ сказано, у него нѣтъ недѣлимаго лица, выражающаго эти идеи и эти чувства изъ собственнаго сердца и ума и представляющаго эти произведенія какъ плодъ своей артистической дѣятельности.

Равнымъ образомъ, народы, съ поэзіею, которая недостигла высшей степени въ лирическомъ родѣ, ни до епопеи, ни до драматическихъ произведеній, суть большею частію полуварвары или недалекаго образованія, осужденные на постоянную борьбу и накороткое существованіе. Если бы въ эти героическія времена они образовали однородное цѣлое, если бы елементы этого общества развились свободно и покрайней мѣрѣ гармонически, то они составили бы основаніе какого нибудь національнаго, живаго и полнаго дѣйствія, и съ первоначальною поэзіей у нихъ бы родились также епическія поэмы. Слѣдовательно, положеніе, изъ котораго выходятъ такія пѣсни, какъ единое и послѣднее выраженіе національнаго духа, ограничивается почти семейною жизнью, союзомъ племенъ, безъ такой же сильной организаціи, какъ и въ государствахъ, принадлежащихъ

истинно героическому вѣку. Если встрѣчаютъ воспоминанія національныхъ подвиговъ, то это большею частію битвы съ чуждыми утѣснителями или дѣйствія разбоя, усилія варварства противъ варварства или подвиги отдѣльныхъ лицъ одной и тойже націи. Что касается до разсказа, то жалобы или веселыя пѣсни о побѣдѣ находятъ здѣсь свое свободное поприще. Національная жизнь, которая не могла еще свободно развиться на болѣе возвышенномъ театрѣ, не выходитъ изъ предѣловъ внутренняго міра чувства—и даже послѣднее остается мало развито. Если отъ того оно получаетъ болѣе сильное сосредоточеніе, то по содержанію часто можетъ быть грубо какъ у варваровъ. Итакъ, если народныя пѣсни должны имѣть для насъ какой нибудь поэтическій интересъ или что нибудь отталкивающее, то это зависитъ отъ рода представляемыхъ положеній и чувствъ. Что прекрасно для воображенія одного народа, то можетъ быть безвкусно, жестоко, отвратительно для другаго. Въ одной народной пѣсни разсказывается исторія женщины, закладенной кирпичами по приказанію мужа и вымолившей у него одну только милость, именно: свободное отверстіе для своей груди, чтобы возможно было кормить дитя — и женщина жила только дотѣхъ поръ, когда дитя перестало чувствовать нужду въ ея молокѣ. Вотъ положеніе жестокое, и варварства нѣкоторыхъ лицъ не имѣютъ въ себѣ ничего, чему бы должны сочувствовать народы болѣе образованные. Народныя пѣсни, слѣдовательно, часто бываютъ наиболѣе мѣстныя; и нѣтъ опредѣленнаго мѣрила для оцѣнки ихъ достоинства; потому что онѣ слишкомъ далеки отъ общихъ характеровъ человѣческой природы. Слѣдовательно, если въ послѣднее время мы узнали пѣсни Ирокезцевъ, Ескимосцевъ и другихъ дикихъ племенъ, то кругъ поэтическаго наслажденія отъ того не много увеличился.

2. Но такъ какъ общій характеръ лирической поэзіи есть полное выраженіе чувствованій души, то она не можетъ ограничиться ни способомъ выраженія, ни мыслью, заключающеюся въ истинныхъ народныхъ пѣсняхъ, ни довольствоваться позднѣйшими стихотвореніями, сочиненными въ подражаніе такимъ пѣснямъ и даже на тотъ же тонъ.

Въ самомъ дѣлѣ, какъ мы видѣли выше, душа, сосредоточенная въ себѣ, должна укрыться отъ этого чистаго сосредоточенія и отъ непосредственнаго воззрѣнія, достигнуть до того, чтобы созерцать себя свободно; а это достигается не вполнѣ въ государствахъ, описанныхъ выше. Съ другой стороны, развиваясь, она должна представить богатый міръ идей, страстей, положеній, столкновеній, полное зеркало всего, что человѣческое сердце можетъ заключать въ себѣ и чтобы поэтъ выразилъ все это какъ созданіе собственнаго духа. Ибо совокупность лирической поэзіи должна выразить поэтически внутреннюю жизнь въ ея цѣлости столько, сколько она можетъ входить въ поэзію; и такъ она принадлежитъ всѣмъ степенямъ духовнаго развитія.

А это свободное самосознаніе также имѣетъ слѣдствіемъ свободу искусства, знающаго и сознающаго себя. Народная пѣснь поется нѣкоторымъ образомъ произвольно, какъ природный звукъ, вылетающій изъ сердца. Но свободное искусство сознаетъ себя; оно предполагаетъ, что артистъ знаетъ, что производитъ и хочетъ этого. Равнымъ образомъ, чтобы знать себя и владѣть собою, ему нужно предварительное образованіе, искусство въ выполненіи, даже до совершенства. Истинная епическая поэзія должна скрывать собственное искусство и самаго поэта; покрайней мѣрѣ не должна выказывать ихъ сообразно характеру всей эпохи, въ которой она получаетъ начало. Но это потому

только, что епопея есть просто картина, представляющая жизнь какой нибудь націи безъ отношенія къ бытію поэта. Потому это бытіе не должно являться въ личной формѣ—и все твореніе требуетъ развитія независимаго. Лирическая поэзія и поэтическое созданіе и выбранный сюжетъ вытекаютъ изъ самаго лица и слѣдовательно должны являться какъ самое лице.

Въ этомъ отношеніи *ученая лирическая поэзія*, или позднѣйшая, явно отличается отъ *народной пѣсни*. Есть много народныхъ пѣсенъ, современныхъ твореніямъ лирическаго рода; но онѣ принадлежатъ къ такимъ классамъ и къ такимъ людямъ, которые, вмѣсто того чтобы участвовать въ этомъ артистическомъ образованіи, еще не отрѣшились отъ наивнаго инстинктнаго способа понятія и народнаго смысла. Однако, такое различіе между поэзіею народною и ученою не должно понимать такъ, будтобы лирическая поэзія достигаетъ высшей степени совершенства тогда только, когда сужденіе и разумѣніе искусства повидимому соединяются съ разчитанною ловкостію и ослѣпительнымъ изяществомъ, какъ существенное условіе. То есть, тогда, когда мы должны почитать Горація и римскихъ лириковъ вообще первыми въ этомъ родѣ, или когда бы Мейстерзингеровъ должны предпочесть Миннезингерамъ, принадлежащимъ къ ранней эпохѣ. Нельзя принимать нашего предложенія въ этомъ крайнемъ смыслѣ; оно истинно только въ томъ смыслѣ, что воображеніе и талантъ лирическаго поэта по свободному и личному характеру, составляющему его сущность, должны для достиженія истиннаго совершенства обладать какъ условіемъ существеннымъ и предварительнымъ, — свободнымъ и разумнымъ чувствомъ понятія и артистическаго выполненія.

3. Наконецъ, укажемъ третью степень, отличную отъ описанныхъ нами. Народная пѣснь предшествуетъ

собственно развитію прозаическаго и положительнаго духа. Истинная лирическая, *ученая* поэзія, напротивъ, находитъ прозаическую мысль уже въ силѣ; укрывается отъ нее и, силою воображенія, сдѣлавшагося личнымъ и свободнымъ, творитъ новый поэтическій міръ мысли и чувствованія, истинный идеалъ, истинное выраженіе человѣческой души. Но въ третьихъ, есть одна форма мысли, которая въ свою очередь одною стороною стоитъ выше воображенія и воззрѣнія столько, сколько она можетъ открывать свои идеи свободному сознанію въ большей общности и въ ихъ необходимомъ сцѣпленіи, лучше, нежели это возможно въ искусствѣ. Я разумѣю *философскую поэзію*. Но въ другомъ отношеніи, эта форма поэзіи осуждена на отвлеченность; она принуждена развиваться въ стихіи чистой мысли, общности, просто идеальной. Тогда поэтъ можетъ также чувствовать необходимость выразить основаніе и результаты философской мысли, какимъ нибудь живымъ образомъ, въ какой нибудь формѣ, одушевленной воображеніемъ и проникнутой чувствомъ; онъ старается понять и произвесть живопись идеи своего духа и всей своей души.

На этой степени лирической поэзіи могутъ преобладать два различные способе понятія. Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны, воображеніе старается подняться выше себя, чтобъ соперничать съ движеніями созерцательной мысли, не простираясь однако до ясности и твердой точности философскаго изложенія. Тогда лирическая поэзія представляется болѣе искусственнымъ порывомъ, плодомъ усилій души, которая борется съ собою и въ этомъ трудномъ дѣлѣ насильственно поступаетъ съ искусствомъ и съ мыслью; потому что выходитъ изъ области, не могшей найдти себя у себя, въ какомъ нибудь другомъ искусствѣ. Но съ другой стороны, философское разсужденіе, въ своемъ мірскомъ теченіи можетъ оживить чувствомъ и украсить вообра-

женіемъ свои мысли ясно понятыя и математически развитыя. Оно можетъ, какъ показалъ Шиллеръ во многихъ своихъ стихотвореніяхъ, поставить намѣсто ученой связи идей свободную игру воображенія, подъ покровомъ которой искусство должно стараться скрыть свои внутренніе переходы, если хочетъ избѣжать холоднаго тона дидактическаго изложенія.

II. Частные характеры лирической поэзіи.

Доселѣ мы разсматривали общій характеръ идей, составляющихъ *основаніе* лирической поэзіи, *форму*, въ которой онѣ могли выражать ихъ и различныя *степени* умственнаго развитія, которыя являются болѣе или менѣе въ сношеніи съ началомъ этого рода поэзіи. Теперь мы должны прибавить къ этимъ общимъ началамъ изученіе частныхъ взглядовъ и главныхъ отношеній, подъ которыми можно олицетворить его,

Здѣсь я покажу напередъ различіе между *епическою и лирическою* поэзіей. Въ изслѣдованіи первой мы главнымъ образомъ обращали вниманіе на первоначальную національную епопею и оставили въ сторонѣ *придаточные виды,* равно какъ и все относящееся до поэта. Теперь мы должны этимъ заняться. Посему, разсмотримъ сперва положеніе лирическаго поэта, потомъ различные виды лирической поэзіи, которая по своему характеру должна представить большее разнообразіе сюжетовъ и формъ.

Слѣдовательно, въ нашихъ сужденіяхъ мы можемъ принять такой ходъ:

1. Сначала мы займемся *лирическимъ поэтомъ.*

2. Потомъ разсмотримъ *лирическое творенiе*, какъ плодъ его воображенiя.

3. Наконецъ, покажемъ виды, раждающiеся изъ общей идеи лирическаго представленiя.

I. Лирическiй поэтъ.

Основанiемъ лирической поэзiи, какъ мы видѣли, служатъ сначала идеи, обнимающiя общность бытiя, потомъ множество частныхъ предметовъ. Но, въ отдѣльности, эти два елемента суть простыя отвлеченности. Чтобы представить единое живое, недѣлимое, имъ нужно соединиться въ одинъ общiй фокусъ, который есть душа поэта. И такъ, поэтъ долженъ открыться какъ центръ и истинное основанiе лирической поэзiи, не простираясь впрочемъ до самаго дѣйствiя и выйти на сцену въ драматическихъ положенiяхъ. Роля его, напротивъ, и его дѣйствiе ограничиваются тѣмъ, чтобы доставить языкъ тому, что онъ чувствуетъ, языкъ, который, каковъ бы ни былъ сюжетъ, изложилъ бы самый внутреннiй его смыслъ, и которымъ онъ старается пробудить тѣже чувствованiя и тѣже впечатлѣнiя въ душѣ слушателя.

Впрочемъ, хотя это проявленiе, точно обращается къ слушателю, но оно можетъ быть простымъ излiянiемъ радости или печали, облегчающихъ себя въ пѣсни и находящихъ въ ней успокоенiе. Оно можетъ еще происходить отъ глубокой потребности не хранить для себя самыхъ сильныхъ чувствованiй души и самыхъ высокихъ мыслей. Всякiй, кто можетъ пѣть и быть поэтомъ тотъ имѣетъ для сего назначенiе и долженъ пѣть. Однако, внѣшнiя обстоятельства и явное приглашенiе нисколько не изключаются. Но великiй лири-

ческій поэтъ, въ подобномъ случаѣ, тотчасъ освобождается отъ своего сюжета собственно и самъ представляетъ себя. Такъ, чтобы держаться примѣра, представляемаго нѣсколько разъ, Пиндара часто приглашали воспѣвать того или другаго побѣдителя на играхъ Греціи; даже часто онъ получалъ за то деньги; однако онъ, пѣвецъ побѣдителя, становится на мѣсто героя— и тогда, въ свободныхъ сочетаніяхъ своего воображенія онъ восхваляетъ подвиги предковъ, вызываетъ древніе мифы, или выражаетъ свои глубокія мысли о жизни, богатствахъ, силѣ, о всемъ великомъ и стоющемъ почести между людьми, о высокихъ качествахъ и прелестяхъ музъ, а главное, о достоинствѣ поэта. Если онъ чтитъ героя въ пѣсняхъ славою, которою озаряетъ его, тѣмъ болѣе онъ, поэтъ, хочетъ вниманія потомства. Не онъ имѣетъ честь воспѣвать побѣдителей, а они пріобрѣтаютъ честь отъ пѣсней поэта. Личное величіе, поднятое такъ высоко, составляетъ благородство лирическаго поэта. Гомеръ, въ своей епопеѣ, изчезаетъ какъ недѣлимое, до той степени, что нынѣ сомнѣваются о его существованіи, между тѣмъ какъ его герои пользуются безсмертіемъ. Герои Пиндара, напротивъ, остались пустыми именами. За то самъ онъ, воспѣвшій себя и сообщившій имъ свою славу — безсмертенъ какъ поэтъ. Слава, на которую они могутъ претендовать, есть только дополненіе славы лирическаго пѣвца. У Римлянъ также, лирическій поэтъ держится еще въ этомъ независимомъ положеніи. Светоній, напр. разсказываетъ (т. 3. стр. 51 изд. Вольфа), что Августъ писалъ Горацію: An vereris ne apud posteris tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse. Но Горацій, исключая тѣхъ мѣстъ, гдѣ говоритъ объ Августѣ ex officio часто возвращается къ самому себѣ. Напр. III кн. XIV ода начинается возвращеніемъ Августа изъ Испаніи послѣ побѣды надъ Кантабрами, но потомъ Го-

рацій говоритъ только о себѣ. Благодаря спокойствію, данному Августомъ міру, теперь онъ, какъ поэтъ, можетъ безопасно наслаждаться своимъ far niente и своими праздными часами. Потомъ для празднованія тріумфа приказываетъ принести вѣнки, благовонія, старое вино и поскорѣе позвать Нееру. (Съ нею довольно заняться приготовленіями къ празднику). Впрочемъ, любовныя побѣды для него уже не такъ трудны какъ въ молодости, въ консульство Планка и онъ ясно говоритъ своему послу:

Si per invisum mora janitorem fiet, abito....

Можно еще указать на одно мѣсто у Клопштока, гдѣ онъ говоритъ, что въ свое время онъ понималъ достоинство и независимость поэта. Соображая свое поведеніе съ своими словами онъ спасся отъ жребія придворнаго поэта и отъ лѣниваго и безполезнаго существованія, заставляющаго человѣка умирать съ голоду. Впрочемъ и на него, въ первые годы юности, одинъ книгопродавецъ смотрѣлъ какъ на *своего* поэта; я думаю, типографъ отсчиталъ ему за *Мессіаду* одинъ или два талера. Извѣстно, онъ заказалъ поэту камзолъ и нижнее платье и водилъ его въ общество, чтобы показать свѣту въ камзолѣ и нижнемъ платьѣ, сшитыхъ имъ на свой счетъ. Что касается Пиндара (по разсказамъ позднѣйшихъ хотя и не совсѣмъ достовѣрныхъ показателей) Афиняне поставили ему статую (Павзаній I гл. 8) за то, что прославилъ ихъ въ своихъ пѣсняхъ. Кромѣ того, они послали поэту (Есхинъ письмо 4) двойную награду, которую не хотѣли дать ему Фивяне, за похвалу, по ихъ мнѣнію преувеличенную, въ честь чуждаго города. Даже увѣряли, будто бы Аполлонъ объявилъ посредствомъ Пифіи, что Пиндару принадлежитъ половина даровъ, отсылаемыхъ всею Греціею на пифійскія игры.

Другой характеръ лирическаго поэта есть тотъ, что въ совокупности его произведеній представляется также все его бытіе, покрайней мѣрѣ по впечатлѣніямъ, которыя онъ думаетъ произвесть. Потребность заставляетъ его выражать въ своихъ пѣсняхъ все, что поэтически развивается въ его душѣ и въ его мысли. Въ этомъ отношеніи должно указать главнымъ образомъ на Гете, который во всѣхъ многосторонних обстоятельствахъ своей богатой и долгой жизни не переставалъ писать стихи. Потому онъ и принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ людямъ. Рѣдко у кого нибудь духъ интересовался всѣмъ, пускался въ такую разнообразную дѣятельность. Однако, не смотря на эту безпредѣльную дѣятельность, онъ жилъ вполнѣ самъ въ себѣ. Все, что производило на него впечатлѣніе, все переводилъ онъ въ поэтическій образъ. Внѣшняя его жизнь, частный характеръ его сердца, болѣе запертый, нежели открытый для ежедневныхъ вещей, ученые труды и не умирающіе результаты его изслѣдованій, начала испытаній его чувства совершенно практическаго; его нравственныя правила, впечатлѣнія отъ множества дневныхъ событій, слѣдствія извлекаемыя имъ изъ нихъ, живыя волненія, кипучій жаръ юности, сила и прелесть зрѣлыхъ лѣтъ, обманутая прозорливость, терпѣливая старость все составляло для него предметъ лирическаго вдохновенія. И онъ выражалъ самую легкую игривость чувства, какъ и самую упорную внутреннюю борьбу, освобождаясь изліяніемъ чувствъ и мыслей отъ всего, что онъ испытывалъ въ своей душѣ.

I. Лирическая поэма.

Что касается лирической поэмы какъ поэтическаго произведенія, со стороны богатства ея способовъ, по-

нятія и ея формъ, со стороны разнообразія ея безчисленныхъ сюжетовъ—правилъ поставить можно не много. Хотя эта область не можетъ устраниться отъ общихъ законовъ красоты и искусства, но по личному характеру, отличающему кругъ представленія, стиль тоновъ, долженъ остаться вполнѣ неопредѣленнымъ. Для нашей цѣли достаточно узнать, чѣмъ отличается общій типъ лирической поэмы отъ типа епопеи.

Въ этомъ отношеніи я укажу слѣдующіе пункты:

1. Единство лирической поэмы.

2. Способъ ея развитія.

3 Внѣшнюю сторону мѣры стиховъ и процессъ изложенія.

Важность епопеи въ искусствѣ, какъ я уже замѣтилъ въ частности для первоначальныхъ епопей, состоитъ не въ совершенствѣ артистической формы, а въ цѣлости національнаго духа, которую одно и тоже произведеніе представляетъ нашему взору въ ея богатѣйшемъ развитіи.

Лирическое произведеніе, собственно, не должно отваживаться представлять намъ подобную картину. Душа поэта есть міръ, который можетъ обнять множество предметовъ; но она можетъ сохранить свой оригинальный характеръ тогда только, если на ея впечатлѣніяхъ лежитъ печать частности и недѣлимости. Впрочемъ и здѣсь не исключаются образы, взятые у окружающей природы, воспоминанія, собственные или чужіе опыты, баснословныя или историческія событія и проч Но это множество предметовъ не должно выходить изъ основанія сюжета какъ въ епопеѣ, а имѣетъ право явиться только тогда, когда живетъ въ воспоминаніяхъ поэта, или раждается изъ его таланта, обильнаго сочетаніями.

И такъ, за истинное начало *единства* лирической поэмы должно принимать душу поэта. Но душа въ себѣ

есть только единица, часто, отвлеченная; она есть простая субстанція лица, или представляетъ только въ единствѣ и тождествѣ я, поддерживающемъ, содержащемъ ихъ, подобно какому нибудь союзу. И такъ, чтобы лирическая поэма имѣла истинный центръ единства, необходимо съ одной стороны, *опредѣленное* положеніе души. Потомъ поэтъ долженъ тождествоваться съ этимъ положеніемъ и заключиться въ немъ. Отъ того только мысль его становится цѣлымъ, ограниченнымъ въ себѣ; онъ выражаетъ только то, что изходитъ изъ сего положенія, или что съ нимъ соединено.

Въ этомъ отношеніи, наиболѣе (вполнѣ) лирическомъ, можно назвать чувствованіе сердца, сосредоточенное въ какомъ нибудь частномъ положеніи, потому что сердце есть самая внутренняя и самая глубокая сторона души. Разсужденіе и мысль, направленныя на общія истины, легко могутъ впасть въ дидактическій родъ, а воображеніе, слишкомъ занятое существенною стороною вещей и событій, старается возвыситься даже до епическаго тона.

II. *О развитіи* лирической поэмы также можно сказать мало опредѣленнаго. Я ограничусь здѣсь нѣкоторыми общими замѣчаніями.

Ходъ епопеи натурально медленъ. Она тянется и развѣтвляется во всѣ направленія; въ епопеѣ поэтъ поглощается въ дѣйствіи, которое само развивается независимымъ образомъ. Въ лирической поэмѣ, напротивъ, только чувство и углубленіе привлекаютъ къ себѣ внѣшній міръ и животворятъ его. Міръ понимается и представляется столько, сколько отражается въ душѣ, становится чѣмъ-то внутреннимъ. Съ другой стороны, въ противоположность съ епическою обширностію, лирическая поэзія имѣетъ началомъ *сосредоточеніе*. Она должна стараться главнымъ образомъ производить свой

еффектъ внутреннею глубиною выраженія, а не обширными описаніями, или вообще развитымъ изложеніемъ. Однако, между нѣмою краткостью и краснорѣчивою ясностью есть для лирическаго поэта большое богатство оттѣнковъ и степеней. Не надобно также изгонять ясности въ живописи внѣшнихъ предметовъ. Истинныя лирическія произведенія, въ которыхъ вращается жизнь, представляютъ сюжетъ во внѣшнихъ положеніяхъ и привлекаютъ нѣкоторымъ образомъ въ свой кругъ окружающую природу съ ея мѣстными красками. Еще болѣе, есть стихотворенія, которыя ограничиваются только подобными описаніями. Но тогда поэзію пробуждаетъ не внѣшняя реальность и ея пластическая живопись, но отзвукъ ея въ душѣ, чувство, симпатическое движеніе сердца, находящее свой образъ въ этихъ предметахъ, составляющихъ, собственно говоря, лирическій елементъ. Такъ что въ чертахъ картины, представляющейся нашему взору, мы въ самомъ дѣлѣ созерцаемъ не предметъ тотъ или другой, а чувство, которое онъ отражаетъ, которое открывается намъ и возбуждаетъ въ насъ подобное чувство. Самый ясный примѣръ тому находимъ въ *романсахъ* и *балладахъ*. Они, какъ я сказалъ выше, тѣмъ болѣе лиричны, чѣмъ болѣе занимаются обнаруженіемъ въ разсказываемомъ событіи того, что соотвѣтствуетъ внутреннему состоянію души поэта, когда они представляютъ намъ полноту его развитія, такъ что въ нихъ звучитъ чувство живымъ образомъ. Равнымъ образомъ, всякая, собственно, живопись внѣшнихъ предметовъ, хотя оживленная чувствомъ и даже обширный анализъ внутреннихъ положеній въ лирической поэзіи производитъ меньшій эффектъ, нежели сильная краткость и сосредоточенное выраженіе, но полное чувства.

Лирическій поэтъ не можетъ избѣжать *епизодовъ*. Но онъ долженъ употреблять ихъ совсѣмъ по другому на-

чалу, нежели епическій поэтъ. Для епопеи начала истекаютъ изъ самой идеи цѣлаго, котораго части должны явиться независимы. Чтоже касается развитій дѣйствія, то они представляются какъ средства распространяющія и какъ препятствія замедляющія ходъ его. Лирическое оправданіе ихъ, напротивъ, носитъ личный характеръ. Въ самомъ дѣлѣ, человѣкъ, удаляющійся въ себя, быстрѣе пробѣгаетъ свой внутренній міръ. Онъ вспоминаетъ обстоятельства и самыя различныя положенія, дѣлаетъ самыя разнообразныя сближенія и, не удаляясь тѣмъ отъ основнаго чувствованія или отъ общаго предмета своей мысли, онъ свободно ходитъ туда и сюда, далеко отъ сюжета, плѣнившаго его воображеніе и умъ. Таже живопись понятія приличествуетъ поэтическому воображенію, хотя и трудно сказать, то или другое можетъ быть допущено въ лирическую поэму. Но вообще, именно лирической поэзіи свойственны отступленія, лишь бы они не нарушали единства, особенно, изумляющіе обороты, геніальныя или нечаянныя сближенія, смѣлые неожиданные переходы.

Равнымъ образомъ, способъ развитія и сцѣпленія идей, въ этой области поэзіи, можетъ быть или отличенъ или даже противоположенъ. Вообще, лирическая поэзія, какъ епопея, не терпитъ ни произвольнаго хода общей мысли, ни простаго логическаго сцѣпленія созерцательной мысли, изложенной въ своей научной строгости. Она представляетъ также свободу, которая проявляется независимостью частей. Но если для епопеи, эта независимость происходитъ изъ самой формы дѣйствительнаго міра, типъ котораго можетъ возпроизвесть епическая поэзія въ своихъ картинахъ, то лирическій поэтъ, напротивъ, даетъ характеръ свободнаго расположенія особеннымъ чувствамъ и мыслямъ; потому что каждый изъ нихъ, хотя имѣетъ основаніемъ тоже общее чувство и туже мысль, однако наполняетъ его

душу и обращаетъ ее на одинъ пунктъ, пока онъ перейдетъ къ другимъ образамъ и другимъ чувствамъ. Потому, преемство идей можетъ требовать спокойнаго теченія и непрерывнаго. Но въ лирическомъ порывѣ поэтъ безъ перехода можетъ также обращаться отъ оной и дать своей мысли движеніе, повидимому непрерывное. Тогда, вопреки разсудку, идущему мѣрно, въ порядкѣ, поэтъ въ восторгѣ, въ упоеніи страсти, въ изступленіи ентузіазма, кажется, находится подъ вліяніемъ особенной силы, управляющей его волею, влекущей его по своей прихоти. Такой безпорядокъ страсти до той степени свойственъ нѣкоторымъ родамъ лирической поэзіи, что Горацій напр. во многихъ одахъ съ особеннымъ искусствомъ старался производить такіе смѣлые скачки, повидимому нарушающіе ходъ мыслей. Что касается до множества посредниковъ, стоящихъ между этими двумя крайностями: между яснымъ и спокойнымъ изложеніемъ и ораторскимъ освобожденіемъ страстей, или изступленіемъ ентузіазма, я долженъ умолчать объ нихъ.

III. Остается заняться послѣднимъ пунктомъ—внѣшнею формою лирической поэмы. Здѣсь мы встрѣчаемъ главнымъ образомъ *метръ* и *музыкальный акомпаниментъ*.

1. Гекзаметръ, по своему однообразному, твердому ходу и неменѣе живому, есть размѣръ стиховъ для епопеи —это весьма понятно. Но лирическая поэзія вправѣ требовать самыхъ разнообразныхъ метровъ и самаго разнообразнаго внутренняго устройства. Въ самомъ дѣлѣ, основаніе лирической поэмы не есть предметъ въ своемъ дѣйствительномъ развитіи и для себя, но внутреннее движеніе мысли поэта, котораго ровность или перемѣны, волненіе или покой, тихое или бурное направленіе и нечаянные скачки должны также обнару-

живаться во внѣшнемъ движеніи размѣра и гармоніи словъ, которыми открывается мысль. Природа чувства и весь способъ понятія должны проявиться въ размѣрѣ стиха; ибо лирическое вдохновеніе находится въ самомъ тѣсномъ сношеніи со *временемъ*, какъ внѣшнимъ елементомъ словесной передачи, не какъ епическій разсказъ. Послѣдній не только ставитъ разсказываемыя событія въ прошедшее, но излагаетъ и развиваетъ ихъ въ болѣе обширномъ пространствѣ; между тѣмъ, какъ лирическая поэзія представляетъ смѣны чувства и мысли въ минутномъ преемствѣ ихъ рожденія и развитія. И такъ, она должна также артистически формировать движеніе времени въ различныхъ его формахъ. Къ такимъ различіямъ принадлежатъ во первыхъ: различная смѣна долгихъ и короткихъ въ ломаномъ неравенствѣ ритмическихъ *стопъ*; во вторыхъ, различныя *группы стиховъ*; въ третьихъ, образованіе *строфъ*, которыя могутъ представлять богатое разнообразіе формъ, по отношенію долгихъ и короткихъ стиховъ съ своимъ ритмическимъ расположеніемъ, съ своимъ образомъ перемѣнъ.

2. Но лиричнѣе этого способа употреблять мѣру и ритмъ—есть звукъ словъ и слоговъ. Здѣсь то находитъ свое мѣсто *подборъ буквъ, рифма и созвучіе*.

Въ самомъ дѣлѣ, въ этой системѣ стихосложенія, какъ я выше показалъ въ подробности, господствуетъ самое значеніе слоговъ, ясный акцентъ, отличающійся простымъ матеріальнымъ елементомъ долгихъ и короткихъ. И тогда продолженіе опредѣляется духовнымъ смысломъ, равно какъ пониженіе и повышеніе звуковъ, и самое удареніе голоса, который звученъ бываетъ на извѣстныхъ буквахъ, слогахъ или словахъ. Такое одухотвореніе языка, по внутреннему значенію словъ, такой перевѣсъ интонаціи вполнѣ сообразны природѣ ли-

рической поэзіи. Такъ какъ она все приводитъ къ выраженію внутреннихъ чувствъ души, то должно также направить къ этой цѣли и гармонію звуковъ. Конечно, въ этой области ритмическій елементъ можетъ также сочетаться съ рифмою; но это происходитъ уже способомъ, близкимъ къ музыкальному размѣру. Также, говоря строго, поэтическое употребленіе созвучія, подбора буквъ и рифмы ограничивается областью лирической поэзіи. Ибо, хотя епопея среднихъ вѣковъ не можетъ разстаться съ этими формами по натурѣ новѣйшихъ языковъ, однако, это главнымъ образомъ позволено только потому, что здѣсь натурально лирическій елементъ очень важенъ въ епической поэзіи, и еще сильнѣе пролагаетъ себѣ путь въ героическихъ пѣсняхъ, въ частныхъ разсказахъ романсовъ и балладъ. Подобное встрѣчается въ драматической поэзіи. Но лирической поэзіи въ особенности приличенъ разнообразный аккордъ рифмы, который по однообразному и перемѣнному возвращенію буквъ, слоговъ и звуковъ подобныхъ словъ образуетъ строфы, различно организованныя съ своимъ сочетаніемъ и окончаніемъ. Епическая или драматическая поэзія также употребляетъ эти раздѣленія, но потому же началу, по которому они не изгоняютъ рифму. Такъ, Испанцы, въ эпоху высшаго образованія драматической поэзіи, даютъ вполнѣ свободный карьеръ тонкой игрѣ страсти, тѣмъ менѣе драматической въ своемъ выраженіи, и употребляютъ рифму октавъ, сонетовъ и проч. въ драматическомъ размѣрѣ; или, покрайней мѣрѣ, въ сочетаніи рифмъ показываютъ свою страсть къ музыкальному елементу языка.

3. Наконецъ, лирическая поэзія приближается къ музыкѣ еще болѣе замѣтнымъ образомъ, нежели сколько это возможно для рифмы, отъ чего и языкъ становится истинною мелодіей и какимъ-то пѣніемъ. Это сближеніе также вполнѣ оправдывается. Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ

менъше лирическій сюжетъ независимъ, объективенъ въ себѣ, другими словами: чѣмъ больше принадлежитъ онъ внутренней природѣ и свои корни имѣетъ въ самой душѣ, (впрочемъ для проявленія своего обязанъ принимать какую нибудь внѣшнюю постоянную форму), тѣмъ больше онъ требуетъ, чтобы эта форма живо потрясала чувство. Потому, что чувство остается внутреннимъ, выраженіе его внѣ должно возбуждать чувствительность тѣмъ съ большею силою. А такое чувствительное возбужденіе души можетъ производить только музыка.

Равнымъ образомъ, въ отношеніи внѣшняго выполненія, лирическая поэзія почти всегда сопровождается музыкою; однако въ этой связи съ музыкою не должно опускать существенной постепенности. Съ мелодіями собственно хорошо сочетается лирическая романтическая поэзія, особенно новѣйшая. Это прилагается въ особенности къ тѣмъ пѣснямъ, въ которыхъ преобладаетъ чувство и въ которыхъ музыка должна теперь усилить и развить это внутреннее эхо души, чтобы извлечь изъ него мелодію, такъ напри. народная пѣснь въ особенности любитъ акомпаниментъ музыки. *Канцоны*, напротивъ, *елегіи*, *посланія и проч. и даже сонеты* въ наше время съ трудомъ находятъ композиторовъ. Въ самомъ дѣлѣ, гдѣ мысль и разсужденіе, даже чувство, въ поэзіи достигаютъ совершеннаго изложенія и тѣмъ удаляются частію отъ простаго сосредоточенія чувства, частію отъ чувственной стихіи чувства, тамъ лирическая поэзія получаетъ наибольшую независимость, именно, какъ словесное выраженіе. И тогда она не является уже столь способною къ тѣсному соединенію съ музыкою. Напротивъ, чѣмъ сосредоточеннѣе чувство, которое хочетъ выразиться, тѣмъ необходимѣе для него мелодія.

Но отъ чего же древніе, при прозрачной ясности

своей дикціи, требовали поддержки музыки и въ какомъ размѣрѣ? Это мы покажемъ въ послѣдствіи.

III. Лирическая поэзія въ своихъ различныхъ видахъ.

Касательно различныхъ видовъ, въ которыхъ развивается лирическая поэзія, я уже назвалъ нѣкоторые, которые образуютъ переходъ между епическимъ разсказомъ и истинною лирическою поэмою. На противоположной сторонѣ можно указать явленіе драматическаго рода. Но лирическая поэма приближается здѣсь къ драматической жизненности единственно потому, что не простираясь до дѣйствія одушевленнаго, полнаго столкновеній она можетъ представлять форму діалога. Однако мы оставимъ эти переходныя степени и эти смѣшенные роды, а кратко займемся формами, въ которыхъ безъ смѣси проявляется собственное начало лирической поэзіи. Они отличаются по различному положенію, какое принимаетъ мысль поэта въ отношеніи къ своему сюжету.

1. Поэтъ изглаживаетъ изъ своего чувства и своей мысли всякую частную, личную идею, чтобы изчезнуть въ общемъ созерцаніи Бога, величіе Котораго проникаетъ всю его душу, предъ Которымъ онъ совершенно забываетъ себя и уничтожается.

Псалмы, гимны, дифирамбы, пеаны принадлежатъ къ этому роду, который развивается различнымъ образомъ у различныхъ народовъ. Здѣсь довольно указать общимъ образомъ слѣдующія различія:

1. Поэтъ, парящій за предѣлами собственныхъ положеній, физическихъ или нравственныхъ и понятій неразлучныхъ съ ними, избирающій предметомъ того, который ему и его націи представляется безконечнымъ,

отрѣшеннымъ существомъ, можетъ сначала представлять себѣ идею божества въ какой нибудь положительной формѣ, потомъ прославлять его величіе и могущество, дѣлать ощутимымъ его образъ, такъ какъ онъ рисуется въ его мысли. Таковы напр. *гимны*, написанные Гомеромъ. Въ этихъ пѣсняхъ заключаются главнымъ образомъ мифологическія положенія и исторіи въ похвалу чтимаго божества. Они не поняты просто символически, но развиты въ ясной и существенной формѣ, напоминающей епическій характеръ.

2. Обратный и болѣе лирическій способъ есть порывъ *дифирамба*, возвышеніе религіозной души, которая, встревоженная силою своего предмета и какъ бы ослѣпленная его блескомъ, чувствуетъ себя неспособною представить образъ его въ чувственномъ видѣ и можетъ излиться только криками и восклицаніями. Восхищаясь собою она непосредственно изчезаетъ въ отрѣшенномъ существѣ. Исполненная его сущности и его могущества она гремитъ хвалами и гимнами радости, чтобы славить безконечное величіе того, въ которомъ она уничтожается и его проявленія, великолѣпіе которыхъ открываетъ сокровища ея божества.

Греки въ кругу своихъ религіозныхъ церемоній не долго оставались въ такихъ воззваніяхъ; они скоро начали прерывать эти порывы души опредѣленными и мифическими положеніями и дѣйствіями. Такія представленія, смѣшанныя съ лирическими пѣснями, сдѣлались мало по малу главнымъ предметомъ. Развиваясь въ формѣ какого нибудь полнаго и живаго дѣйствія они составили драму, которая въ свою очередь приняла лирическія пѣсни хоровъ.

Напротивъ, такой порывъ и такое возвышеніе, желаніе, плачь, вопль души къ единому существу, въ которомъ она находитъ высшую цѣль своей мысли, источ-

никъ всего могущества, всей истины, всей славы и всего величія мы находимъ какъ общій характеръ во многихъ псалмахъ Давида. Таковы напр. 32 и 28-й псалмы.

Подобное пареніе или лирическая возвышенность предполагаетъ мысль, которая стремится внѣ себя, а не поглощается въ конкретномъ предметѣ, какимъ схватываетъ его воображеніе—и созерцаетъ его въ тихомъ довольствѣ. Поэтъ возвышается до неопредѣленнаго ентузіазма, старается открыть духу то, чего слово не можетъ выразить. При такой неопредѣленности мысли воображеніе не можетъ представить себѣ предметъ недоступнымъ для духа и наслаждаться его выраженіемъ въ искусственномъ твореніи. Духъ, вмѣсто того, чтобы созерцать міръ спокойнымъ окомъ, представляетъ себѣ внѣшнія существа въ ихъ совокупности, безъ правильности, безъ постоянныхъ законовъ. И хотя, въ отношеніи основанія, не успѣваетъ привести въ порядокъ своихъ частныхъ идей, но во внѣшней формѣ употребляетъ только ритмъ, произвольно прерываемый.

Пророки, возстававшіе противъ заблужденія еврейскаго народа, говорятъ уже болѣе основнымъ тономъ печали. Скорбь ихъ о положеніи этого народа, объ удаленіи его отъ Бога и его паденіи, пламенная ихъ ревность и патріотическій гнѣвъ приближаются уже болѣе къ роду *паренетическому*.

Но въ позднѣйшія времена искусственный огонь подражанія оказывается холоднымъ и бездушнымъ, въ сравненіи съ огнемъ этого святаго негодованія. Такъ на пр. многія пѣсни Клопштока, въ родѣ гимновъ и псалмовъ не отличаются ни глубиною мысли, ни спокойнымъ развитіемъ какого нибудь религіознаго предмета; въ нихъ только замѣтно главнымъ образомъ стремленіе вознестись къ безконечному. А сообразно мысли по-

вѣйшаго раціонализма она открываетъ только несоразмѣрность необъятнаго могущества, величія Божія, и тѣмъ болѣе очевиднаго безсилія ограниченнаго ума поэта.

II. Ко второй степени относятся виды лирической поэзіи, извѣстныя подъ общимъ именемъ *оды*, въ новѣйшемъ смыслѣ слова. Здѣсь, въ отличіе отъ прежней степени, является, какъ преобладающій характеръ, личность, выступающая какъ главная сторона и могущая пріобрѣсть важность также въ двухъ отношеніяхъ:

1. Съ одной стороны поэтъ въ этой новой формѣ избираетъ, какъ и выше сказано, какой нибудь сюжетъ, важный по себѣ, славу и похвалу боговъ, героевъ, государей, любовь, красоту, искусство, дружбу и проч. Душа его до той степени наполняется ими, что въ своемъ ентузіазмѣ кажется въ ней только и господствуетъ, влечетъ ее одна только эта сила. Если бы это было такъ, то сюжетъ могъ бы тогда рисоваться и развиваться объективнымъ образомъ, какъ образъ пластическій или епическій. Но если, напротивъ, поэтъ долженъ выражать и представлять именно свое лицо, свое собственное величіе, если онъ обладаетъ сюжетомъ и глубоко формируетъ его, если проявляется въ немъ и по своей свободной независимости нарушаетъ теченіе его развитія примѣсью собственныхъ чувствъ и сужденій, объясненіемъ его по своимъ понятіямъ, и если даетъ преобладаніе не предмету а собственному вдохновенію, хотя бы и проникнутъ былъ этимъ предметомъ, то въ этомъ случаѣ мы будемъ имѣть еще двѣ стороны совершенно различныя, во первыхъ: увлекающую силу сюжета, во вторыхъ: свободу поэта, который борется съ нимъ и старается обладать имъ. А это внутреннее усиліе и эта борьба главнымъ образомъ дѣлаютъ необходимыми порывы и смѣлость языка и образовъ, явный безпорядокъ внутренняго устройства по-

эмы, неправильный ея ходъ, отступленія, перерывы, внезапные переходы и проч. Поэтъ открываетъ возвышенность своего генія превосходствомъ, по которому онъ можетъ привесть это разногласіе къ артистическому совершенству создать цѣлое въ себѣ, исполненное единства и это единство, какъ его твореніе, ставитъ его выше величія его сюжета.

Изъ такого рода лирическаго вдохновенія вышли многія *оды Пиндара*. Побѣдоносное дыханіе, проникающее ихъ, открывается въ ритмѣ, живомъ, разнообразномъ, но и подчиненномъ твердому размѣру. *Горацій*, напротивъ, очень опокоенъ и сухъ въ тѣхъ мѣстахъ, въ которыхъ желаетъ наиболѣе возвыситься. Его подражательное искусство напрасно старается скрыть утонченность сочиненія, гдѣ все расчитано. Вдохновеніе Клопштока также не всегда неподдѣльно, хотя во многихъ его одахъ и находимъ истинное чувство, достоинство, мужественную, увлекательную силу выраженія.

2. Но съ другой стороны, не нужно, чтобы предметъ былъ существенъ и важенъ самъ по себѣ. Самъ поэтъ въ своей личности такъ важенъ, что доставляетъ незначительнымъ предметамъ и достоинство и благородство, или высокій интересъ, что избираетъ ихъ предметомъ своихъ стихотвореній. Къ этому роду относятся многія оды Горація. Клопштокъ и другіе стоятъ на той-же степени; здѣсь насъ интересуетъ не важность сюжета, съ которою борется поэтъ: напротивъ, онъ возвышаетъ незначительныя внѣшнія обстоятельства, мелкія приключенія жизни на ту высоту, на которой стоитъ самъ, по собственному понятію.

3. Все безконечное разнообразіе чувствъ и лирическихъ мыслей развивается наконецъ въ области *пѣсни*. Слѣдовательно, здѣсь также высказываются совершеннѣйшимъ образомъ частный духъ націи и оригинальность

поэта. Понятно, что чудовищное разнообразіе видовъ, этого рода непозволяетъ точной классификаціи. Однако можно дать слѣдующее отличіе какъ общее.

У насъ есть сначала:

1. *Пѣснь, собственно,* сама по себѣ или въ обществѣ или для простаго удовольствія. Ей не нужно ни много идей ни величіе и возвышенность сюжета. Напротивъ, достоинство, благородство, важность мысли суть только препятствія для удовольствія прямо высказать свои впечатлѣнія. Высокія понятія, глубокія мысли, возвышенныя чувства заставляютъ поэта вполнѣ выходить изъ своей личности, изъ своихъ интересовъ и личныхъ расположеній. Въ пѣсни именно должны находить свое выраженіе свобода, радости и печали, этотъ личный и частный характеръ чувства. Также, именно въ пѣсняхъ, каждый народъ находится у себя, забавляется и восхищается съ любовію.

Хотя эта область неограниченна по безчисленному количеству своихъ сюжетовъ и разнообразію своихъ тоновъ, но каждая пѣснь отличается отъ предшествующихъ видовъ простотою въ основаніи ли или въ формѣ, размѣромъ, языкомъ, картинами и проч. имѣя точку исхода въ какомъ нибудь опредѣленномъ чувствѣ, она не переходитъ отъ одного предмета къ другому, какъ ода въ безпорядкѣ ентузіазма; вообще, она охотнѣе останавливается на одномъ предметѣ, будетъ ли онъ частное положеніе или какое нибудь опредѣленное проявленіе радости или печали, которыхъ чувство или картина проникаетъ насъ и поражаетъ. Заключенная въ свое чувство или свое положеніе, пѣснь не ищетъ неравнаго тона вдохновенія или страсти, смѣлости оборотовъ и красоты. Только эта одна мысль, представленная въ легкой смѣнѣ картинъ, то прерванная въ своемъ ходѣ и болѣе сосредоточенная, то болѣе обширная и поря-

дочная, съ акомпаниментомъ ритмъ, принаровленныхъ къ пѣнію и понятная безъ примѣси различныхъ рифмъ образуетъ полное цѣлое. Но какъ сюжетъ всегда почти есть нѣчто преходящее, то не надобно воображать, будто бы какая нибудь нація должна пѣть одну и туже пѣснь тысячу или сто лѣтъ. Народъ, постоянно развивающійся, не такъ бѣденъ и скуденъ, чтобы одинъ только разъ имѣлъ у себя поэтовъ, составителей пѣсни; въ противоположность епопеѣ, онъ всегда умираетъ и всегда возраждается. Она есть цвѣточное поле, которое возобновляется каждый годъ. Древнія старинныя пѣсни сберегаются только у народовъ угнетенныхъ, далекихъ отъ всякаго успѣха, незнающихъ веселости, всегда юной для поэта. Но обыкновенная пѣснь раждается и умираетъ подобно чувству, породившему ее. Она возбуждаетъ, радуетъ одну минуту и забывается. Кто знаетъ и поетъ еще теперь пѣсни всѣмъ извѣстныя и любимыя, назадъ тому пятьдесятъ лѣтъ? каждая эпоха даетъ пѣсни новый тонъ, который звучитъ нѣсколько времени пока смолкнетъ. Впрочемъ, ни одна пѣснь не должна быть простымъ выраженіемъ личности поэта, но должна имѣть общую значимость возбуждать подобное впечатлѣніе. Такъ, она переходитъ изъ устъ въ уста. Пѣсни, которыя поютъ, не вездѣ въ свое время, рѣдко хороши.

Какъ существенное отличіе въ способѣ выраженія пѣсни довольно представить двѣ главныя стороны, указанныя выше: вопервыхъ, поэтъ можетъ выражать свое чувство и свои внутреннія впечатлѣнія открыто, прямо, особенно въ положеніяхъ и чувствахъ веселыхъ, такъ что все, что приходитъ ему въ голову, онъ сообщаетъ это непосредственно и безъутайки. Но съ другой стороны, въ крайней противоположности, нѣкоторымъ образомъ онъ долженъ заставить угадывать то, что тѣснится въ его сердцѣ. Первый способъ выраженія принадлежитъ Вос-

току и частнымъ образомъ беззаботной ясности, изліянію, не имѣющему желаній магометанской поэзіи, тому блестящему воображенію, которое любитъ изливаться внѣ и пристрастно къ духовнымъ сочетаніямъ. Второй, напротивъ, соотвѣтствуетъ болѣе внутренней сосредоточенности, которою отличаются сѣверные народы; здѣсь душа, сжатая въ своемъ молчаніи, не можетъ достичь внѣшнихъ предметовъ; сердце, ограниченное собою, не можетъ выразиться внѣ, какъ дитя, съ которымъ отецъ въ ночномъ царѣ путешествуетъ ночью и въ бурю, молчитъ отъ ужаса и заглушаетъ свои вздохи. Это различіе, уже замѣтное по своему общему виду, какъ поэзія народная и поэзія ученая, какъ чувство и какъ размышленіе, опять является въ пѣсни въ тысячи различныхъ оттѣнкахъ и во множествѣ степеней.

Что касается частныхъ видовъ въ этомъ родѣ я приведу только слѣдующія:

Сначала это суть только *народныя пѣсни*, которыя по причинѣ своей свободы остаются главнымъ образомъ на почвѣ пѣсни и весьма удобны для пѣнія; имъ также должна акомпанировать пѣснь. Онѣ заключаютъ національныя подвиги и событія, въ которыхъ воскрешаютъ его воспоминанія. Или онѣ прямо выражаютъ чувства и положенія различныхъ классовъ общества, сочувствіе человѣка съ природою, самыя глубокія человѣческія отношенія; въ нихъ слышны самые различные звуки радости, печали и душевной скорьби.

Противоположность народнымъ пѣснямъ составляютъ пѣсни, принадлежащія болѣе богатой и болѣе разнообразной образованности. То какъ выраженіе игривой веселости, онѣ обильны различными шутками, граціозными оборотами, мелкими приключеніями, насмѣшками; то болѣе сантиментальныя, онѣ напоминаютъ сцены природы и различныя положенія человѣческой жизни. Онѣ описы-

ваютъ эти предметы также хорошо какъ и чувства, которыя возбуждаютъ; между тѣмъ какъ поэтъ удаляется въ себя и анализируетъ движенія сердца. Если подобныя пѣсни ограничиваются простымъ описаніемъ, особенно описаніемъ предметовъ природы, то онѣ становятся обыкновенны и не показываютъ творческаго воображенія. Въ такихъ описаніяхъ предметовъ и чувствъ поэтъ прежде всего недолженъ останавливаться на наивности желаній, раждающихся въ насъ непосредственно; но въ созерцательной свободѣ своей мысли онъ долженъ подниматься выше этихъ общихъ впечатлѣній. Вотъ одно средство достичь чистыхъ наслажденій воображенія. Эта беззаботная свобода, это расширеніе сердца, это довольство души, обитающее въ сферѣ, приличной воображенію, даютъ напр. многимъ пѣснямъ Анакреона, стихотвореніямъ Гафица и *Западно-Восточному Дивану* Гете высшую грацію, особенный характеръ свободнаго вдохновенія и поэзіи. Наконецъ, и болѣе высокіе сюжеты не изключаются изъ этого рода какъ наприм. протестантскіе канты.

2. Ко второй группѣ этой обширной степени можно отнести *сонеты, секстины, елегіи, посланія* и проч. Эти виды выходятъ уже изъ круга пѣсни. Въ самомъ дѣлѣ, прямой характеръ чувства и выраженія уступаетъ здѣсь мѣсто разсужденію и мысли, которая схватываетъ различныя стороны вещей и обнимаетъ недѣлимыя понятія и опыты сердца подъ общими взглядами. Познанія, наука, образованность вообще могутъ здѣсь имѣть свое мѣсто и, хотя во всѣхъ отношеніяхъ разсужденіе, привязывающее къ себѣ частное къ общему и примиряющее ихъ остается господствующимъ елементомъ, но точка зрѣнія, на которой оно помѣщается, есть болѣе общая и болѣе обширная, нежели въ пѣсни, собственно. Итальянцы, въ особенности, въ своихъ сонетахъ и секстинахъ указали блестящій примѣръ такого нѣжнаго

способа анализировать чувство. Такъ, въ какомъ нибудь положеніи поэтъ не просто описываетъ расположеніе души, вздохи, печаль, желаніе или понятіе внѣшнихъ предметовъ съ внутреннимъ сосредоточеніемъ; но онъ дѣйствуетъ легко въ различныхъ видахъ, спокойно бросаетъ взоръ на мифологію, исторію, на прошедшее, настоящее, а между тѣмъ всегда обращается въ себя, удерживаетъ, ограничиваетъ себя. Этотъ способъ развитія не представляетъ простоты пѣсни; а возвышенность оды ему не позволена; что съ одной стороны уничтожаетъ пѣснь. За то языкъ, въ своей гармоніи, съ своими учеными рифмами становится разговорною мелодіей. *Елегія*, напротивъ, можетъ сохранить болѣе эпическій характеръ въ размѣрѣ слоговъ, въ сужденіяхъ, правилахъ и описаніи чувствъ.

3. Третья степень въ этой сферѣ принадлежитъ особенному виду, которымъ недавно проявился характеръ у Нѣмцевъ и самымъ замѣчательнымъ образомъ у Шиллера. Многія его лирическія стихотворенія какъ: *самоотверженіе*, *идеалъ*, *царство тѣней*, *артистъ*, *идеалъ и жизнь*, ни пѣсни, ни оды или гимны, ни посланія и ни сонеты или элегіи въ древнемъ смыслѣ. Напр. у нихъ совсѣмъ другой характеръ; въ частности они выражаютъ великую мысль, какъ основаніе своего сюжета. Впрочемъ, поэтъ не увлекается какимъ нибудь дифирамбическимъ движеніемъ, ни борется въ минуту вдохновенія съ огромностію своего сюжета; онъ вполнѣ обладаетъ имъ, развиваетъ его со всѣхъ сторонъ по своему поэтическому углубленію и съ пламенною чувствительностію, съ обширными, грандіозными видами, съ увлекательною силою языка и картинъ, выражаетъ его слогомъ, полнымъ величія и гармоніи, въ ритмѣ и рифмахъ, большею частію очень простыхъ, но разительныхъ.

Эти великія мысли и глубокіе интересы, которымъ

была посвящена вся его жизнь, кажутся, слѣдовательно, неотъемлемою собственностію его духа. Но онъ не спокойно поетъ въ себѣ или въ кругу общества, какъ богатый пѣснями Гете. Этотъ пѣвецъ излагаетъ сюжетъ, достойный пѣнія, изъ коллекціи сюжетовъ великихъ и превосходныхъ. Объ этихъ пѣсняхъ можно сказать то же, что онъ самъ сказалъ о своемъ Колоколѣ:

«Выше низкихъ странъ земли онъ долженъ качаться въ ясной лазури неба, какъ соперникъ громовъ, и быть на предѣлахъ звѣзднаго міра; онъ долженъ быть голосомъ свыше, подобно блестящему стаду звѣздъ, которыя въ своемъ теченіи восхваляютъ Творца и ведутъ хоръ годовъ. Его металлическія уста да будутъ посвящены единственно вѣчнымъ, важнымъ предметамъ — и пусть быстротекущее время ударяетъ въ него каждый часъ своимъ крыломъ.

III. Историческое развитіе лирической поэзіи.

Изъ всего сказаннаго объ общемъ понятіи лирической поэзіи и ея частныхъ характерахъ, въ отношеніи къ поэту, лирическому творенію и разнымъ его видамъ довольно ясно, что въ частности, въ этой области поэзіи подробное изслѣдованіе возможно только на почвѣ исторіи. Ибо, не только ограниченъ кругъ общихъ началъ, которыя можно постановить, но и эти начала имѣютъ отвлеченный характеръ, потому что нѣтъ никакой отрасли искусства, гдѣ бы частности времени и національности, равно какъ недѣлимость личнаго генія давали до такой степени опредѣляющее начало для основанія и формы художественныхъ произведеній. А какъ мой сюжетъ не позволяетъ мнѣ предпринять подобнаго историческаго изложенія то я долженъ, тѣмъ болѣе,

именно по множеству формъ, въ которыхъ развивается лирическая поэзія, бросить бѣглый взглядъ на то, что мнѣ извѣстно въ этомъ родѣ и на то, что могло живо интересовать меня.

Чтобы общимъ образомъ классифировать національное и недѣлимое произведеніе лирической поэзіи, мы поступимъ такъ, какъ въ поэзіи епической; возмемъ наше начало въ общихъ формахъ развитія искусства, которое мы знаемъ подъ именемъ *символическаго*, *классическаго и романтическаго*. Итакъ, въ этой области мы, въ видѣ главнаго раздѣленія, должны слѣдовать постепенному ходу, ведущему насъ отъ лирической поэзіи *Восточныхъ* къ поэзіи *Грековъ* и *Римлянъ*, и отсюда къ поэзіи народовъ *Славянскихъ*, *Романскихъ* и *Германцевъ*.

1. Лирическая *Восточная* поэзія отличается существенно отъ поэзіи Запада тѣмъ, что по своему общему началу не направляетъ душу ни къ независимости личной и свободѣ, ни къ внутреннему сосредоточенію, которое, изслѣдуя безконечное, составляетъ глубину романтическаго чувства. Напротивъ, личное сознаніе является непосредственно поглощеннымъ въ созерцаніи явленій природы и выражается въ этомъ состояніи полнаго тождествованія. Съ другой стороны, не находя твердой точки опоры въ самомъ себѣ, уничтожается предъ тѣмъ, что въ природѣ, отношеніяхъ человѣческой жизни представляетъ могущество и сущность вещей. И тогда, то болѣе стѣсненное, то болѣе свободное оно стремится по воображенію и чувству къ этому могуществу, хотя и не въ силахъ достичь его. Что касается до формы, то она слѣдовательно, не есть поэтическое выраженіе какой нибудь свободной мысли, а непосредственное описаніе этого наивнаго созерцанія. Поэтъ, вмѣсто того чтобы посвятить насъ въ свои внутреннія чувства, открываетъ только свое уничтоженіе въ присутствіи предметовъ и положеній. Съ этой сто-

роны, восточная лирическая поэзія, по противоположности романтической поэзіи, сохраняетъ тонъ нѣкоторымъ образомъ болѣе объективный. Ибо часто поэтъ не выражаетъ вещей такими, каковы онѣ сами въ себѣ, а болѣе, какъ онъ самъ чувствуетъ себя въ нихъ, давая имъ независимую жизнь и душу. Такъ напр. Гафицъ восклицаетъ однажды:

Приди соловей сердца Гафица,

Приди на благовоніе розъ удовольствія.

Съ другой стороны, эта лирическая поэзія, въ томъ положеніи, когда душа освобождается отъ всякой частности, предается наивному изліянію, но гдѣ воображеніе легко теряется въ безмѣрномъ и не можетъ достичь положительнаго выраженія своего предмета; ибо этотъ предметъ есть безконечное существо, которое не можетъ быть представлено въ формахъ. Равнымъ образомъ, вообще, лирическая восточная поэзія, въ особенности у Евреевъ, Арабовъ и Персовъ, имѣетъ характеръ возвышенности гимна. Воображеніе поэта роскошно собираетъ все величіе, все могущество и всю славу творенія, чтобы разсѣять этотъ блескъ предъ неизрѣченнымъ величіемъ Божіимъ. Или безъ утомленія перечисляетъ все, что есть въ немъ очаровательнаго и прекраснаго и образуетъ изъ того какъ бы драгоцѣнное ожерелье, которое потомъ какъ приношеніе кладетъ на предметъ, единственно имѣющій цѣну въ его глазахъ, каковы: Султанъ, возлюбленная, вино и проч.

Въ этой сферѣ поэзіи находятъ свое натуральное мѣсто, какъ болѣе точное выраженіе: *метафора, картина* и *сравненіе*. Въ самомъ дѣлѣ, душа, нечувствующая себя свободною въ своемъ внутреннемъ мірѣ, можетъ проявиться во внѣшнихъ предметахъ только уподобляя себя имъ сравненіями. Далѣе, общее и существенное

сохраняютъ здѣсь свое отвлеченное бытіе, не имѣя силъ сочетаться съ какою нибудь опредѣленною формою, чтобы произвесть свободную недѣлимость. Такъ что, теперь также воображеніе можетъ созерцать его только сравнивая съ частными явленіями міра; между тѣмъ какъ сами явленія служатъ только точкою сравненія, приближающаго ихъ къ великому существу, которое одно достойно славы и похвалы. Но эти метафоры, образы и сравненія, въ которыхъ почти единственно заключается духъ, желающій созерцать божество, не суть истинное выраженіе чувствъ или самихъ вещей; это ихъ выраженіе, просто личное и художественно созданное поэтомъ. Слѣдовательно, чего недостаетъ здѣсь у лирическаго чувства во внутренней и живой свободѣ, то замѣняется свободою выраженія. Въ наивности картинъ и длинныхъ сравненій, пробѣжавшихъ всѣ среднія степени самыя разнообразныя, воображеніе съ невѣроятною смѣлостію и жаромъ развиваетъ новое изумительное сочетаніе. Что касается до частныхъ народовъ, которые на Востокѣ отличились въ лирической поэзіи, должно назвать сперва *Китайцевъ*, потомъ *Индусовъ* и наконецъ по преимуществу *Евреевъ*, *Арабовъ* и *Персовъ*, произведеній которыхъ мы не можемъ характеризовать въ подробности.

Во второй главной эпохѣ, въ эпохѣ *Грековъ* и *Римлянъ* общій характеръ представляетъ *классическая* личность. Сообразно этому началу это уже не есть лирическое выраженіе чувствъ души, поглощенной въ созерцаніе природы или возвышающейся надъ нею до высокаго воззванія ко всѣмъ тварямъ: «всякое дыханіе да хвалитъ Господа» или наконецъ стремящейся по разрушеніи узъ конечнаго слиться съ единымъ существомъ все проникающимъ и одушевляющимъ. Душа свободно соединяется со всемірнымъ Существомъ какъ состав-

ляющимъ ея собственную сущность и простираетъ чувство этого единенія даже до поэтическаго сознанія.

Если лирическая поэзія Грековъ и Римлянъ не похожа на поэзію Восточныхъ, то она не похожа также и на поэзію романтической эпохи. Не выказывая сосредоточенной глубины въ выраженіи чувствъ и положеніи души она развиваетъ ихъ такъ, что даетъ самое полное объясненіе страсти, мысли и самыхъ глубокихъ сужденій. Тѣмъ она, какъ проявленіе внутренняго духа, сохраняетъ, сколько позволено лирической поэзіи, пластическій типъ классической формы. Въ самомъ дѣлѣ, общія истины, излагаемыя ею, ея виды на жизнь, ея правила мудрости и проч. не лишены свободной недѣлимости личнаго чувства и способа независимаго понятія. Съ другой стороны, она употребляетъ не столько метафоры и картины, сколько собственное и прямое выраженіе. Потому внутреннее чувство выражается и болѣе общимъ образомъ и въ болѣе ясной формѣ. Частные роды потому же характеру недѣлимости отрѣшаются однѣ отъ другихъ въ отношеніи понятія, выраженія, діалекта и размѣра стиховъ, чтобы въ свободной независимости достичь высшаго пункта совершенства своего развитія. Основаніе и мысль, внѣшнее изложеніе суть также болѣе пластическаго рода. Въ самомъ дѣлѣ, въ музыкальномъ отношеніи она не столько выставляетъ глубокую мелодію душевныхъ чувствъ, какъ чувственную гармонію въ размѣрѣ своего ритмическаго движенія гдѣ она даже вводитъ кадансы изъ танцевъ.

1. *Греческая* музыка представляетъ этотъ основный характеръ въ своемъ богатомъ и оригинальномъ развитіи. Во первыхъ это суть *гимны* еще съ епическимъ тономъ и съ метромъ епопеи; они выражаютъ не столько внутреннее вдохновеніе, какъ представляютъ нашему духу въ неизмѣнныхъ и чувственныхъ чертахъ пла-

стическій образъ боговъ. Слѣдующая степень по метру обозначается *елегическимъ* размѣромъ, который прибавляетъ пентаметръ—и въ правильномъ возвращеніи сочетанія пентаметра съ гекзаметромъ показываетъ въ своихъ раздѣленіяхъ начало образованія строфъ. Ибо элегія, по своему общему тону бываетъ болѣе лирическая (политическая или эротическая); хотя въ частности какъ элегія гномическая, она приближается еще къ епическому выраженію и хотя почти исключительно принадлежитъ Іонянамъ, у которыхъ преобладаетъ объективная мысль. Также, что касается до музыкальной части, то совершенства достигаетъ въ особенности ритмическая сторона.—Въ третьихъ, наконецъ, въ новомъ размѣрѣ стиховъ развивается *ямбическая поэма,* которая по своей ѣдкой и сатирической живости принимаетъ направленіе уже болѣе личное.

Но истинно лирическая мысль и страсть развиваются въ поэзіи такъ называемой *мелической*. Метры у ней разнообразнѣе, строфы богаче, стихи музыкальнаго акомпанимента совершеннѣе, благодаря модуляціи. Каждый поэтъ составляетъ себѣ мѣру слоговъ, соотвѣтственно своему лирическому характеру: *Сафическій* для своихъ тихихъ вдохновеній, однако пылающихъ страстнымъ огнемъ и полнымъ еффекта въ выраженіи; *Алкей* для своихъ мужественныхъ и отважныхъ одъ. *Сколіи*, въ особенности въ разнообразіи своихъ сюжетовъ и своихъ тоновъ допускаютъ самые разнообразные оттѣнки дикціи и метра.

Наконецъ, лирика хоровъ развивается по отношенію богатства мыслей и сужденій, смѣлости переходовъ и сочетаній и по отношенію внѣшняго представленія. Пѣснь хоровъ можетъ мѣняться съ частными голосами. Внутреннее движеніе не удовлетворяется простымъ ритмомъ языка и модуляціями музыки, оно призываетъ себѣ

въ помощь движенія танцевъ какъ пластическій елементъ. Такъ что здѣсь субъективная сторона лирической поэзіи находитъ въ своемъ чувственномъ представленіи по выполненію полное вознагражденіе. Предметы этого рода лирическаго вдохновенія суть самые существенные, самые важные. Это суть похвалы въ славу боговъ или побѣдителей на общественныхъ играхъ, гдѣ Греки, часто раздѣленные политическими видами, находили видимую картину своего національнаго единства. И такимъ образомъ, эти сюжеты по основанію понятія не имѣли недостатка въ епическихъ и объективныхъ елементахъ. Пиндаръ напр. достигшій въ этой области верьха совершенства, переходитъ, какъ я сказалъ, отъ внѣшнихъ обстоятельствъ, доставшихся ему легко, къ глубокимъ размышленіямъ о общей натурѣ нравственныхъ и религіозныхъ истинъ, потомъ о герояхъ и геройскихъ подвигахъ, объ основаніи государствъ и проч. и съ силою пластическаго представленія соединяетъ личный полетъ воображенія. Тогда не сюжетъ развивается самъ по себѣ епически, а только лирическое вдохновеніе возбуждается своимъ предметомъ, такъ что оно кажется, напротивъ, поддерживается и производится душею поэта.

Позднѣйшая лирическая поэзія, *Александрійская*, отличается не столько независимымъ успѣхомъ, какъ ученымъ подражаніемъ и усиліемъ достигнуть изящества и превосходнаго стиля, до той степени, что наконецъ она разсѣевается въ отрывкахъ граціознаго или шуточнаго рода, а въ *епиграммѣ* старается соединить новымъ союзомъ чувства и фантазіи уже извѣстные цвѣты искусства и жизни и сообщить имъ новую свѣжесть утонченностями похвалы или сатиры.

2. У Римлянъ лирическая поэзія, правда, находитъ почву различно воздѣланную, но менѣе дѣвственную, и ме-

нѣе богатую; цвѣтущая ея епоха ограничивается почти вѣкомъ Августа. Она представляетъ характеръ менѣе свободный а болѣе разсудительный; она есть только наслажденіе духа. Это есть ловкое созданіе болѣе или менѣе подражательное, плодъ трудовъ и вкуса, а не свѣжаго вдохновенія и оригинальнаго артистическаго понятія. Однако, не смотря на ученость, господствующую въ ней и иностранную мифологію, не смотря на холодное подражаніе Александрійскимъ образцамъ, нельзя пройти мимо римскую оригинальность; личный характеръ и геній поэтовъ снова является въ своей свободѣ. Хотя у нихъ нѣтъ вдохновенія—души поэзіи и искусства, но они производятъ нѣчто оконченное и совершенное въ родахъ оды и посланія, сатиры и елегіи. Позднѣйшая сатира, напротивъ, которая присоединяется къ этому роду съ своею ѣдкостію противъ испорченности временъ и гнѣвными своими стрѣлами и своею декламаторскою добродѣтелію тѣмъ менѣе пробѣгаетъ область, приличную поэтическому воображенію, что ничего не можетъ противоположить картинѣ испорченнаго настоящаго, кромѣ развѣ негодованія и отвлеченной риторики ревнивой добродѣтели.

III. Лирическая поэзія имѣла такую же судьбу какъ и поэзія епическая. Новыя племена ввели въ нее новыя идеи и новый духъ. Такъ было у народовъ *Германскихъ*, *Романскихъ и Славянскихъ*, которые уже въ періодъ языческій, предшествовавшій христіанскому, но особенно послѣ обращенія въ среднемъ вѣкѣ и послѣднихъ вѣкахъ представляютъ третье развитіе лирической поэзіи, сообразно общему характеру романтическаго искусства и постоянно болѣе разнообразному и болѣе богатому.

Въ этомъ третьемъ кругѣ лирическая поэзія пріобрѣтаетъ тѣмъ болѣе преобладающую важность, что нача-

ло ея сперва имѣло важность въ епопеѣ, потомъ въ драмѣ болѣе глубокимъ образомъ, нежели сколько возможно это было у Грековъ и Римлянъ. Еще болѣе, у нѣкоторыхъ народовъ сюжеты, собственно говоря, епическіе, трактовались вполнѣ по типу лирической поэзіи. Отсюда раждаются такія произведенія, которыя незнаемъ къ какому изъ двухъ родовъ должны принадлежать. Впрочемъ, если епическія преданія приближаются такимъ образомъ къ лирическому понятію, то существенная причина ихъ есть та, что вся жизнь этихъ націй совершается изъ начала субъективности. Ихъ идеальный геній старается представить существенное и объективное, какъ изтекающее изъ глубины личной души. И это сосредоточеніе мысли пріобрѣтаетъ болѣе и болѣе самосознанія Это начало проявляется въ самой совершенной и самой чистой формѣ, въ *Германскихъ* племенахъ, между тѣмъ какъ *Славянскія* племена исторглись отъ восточнаго мистицизма, который поглощается во всемірномъ существѣ, или въ созерцаніи природы *Романскіе* народы держатся средины. Занимая провинціи, завоеванныя у Римской имперіи, они нашли передъ собою остатки познаній и римскаго образованія. Проникнутые совсѣхъ сторонъ этимъ вліяніемъ и смѣшиваясь съ побѣжденными они должны были оставить часть своей оригинальности. Что касается основанія этой лирической поэзіи, это суть почти всѣ степени развитія національнаго, личнаго бытія, которыя выражаются въ сношеніи съ религіей и мірскою жизнію этихъ народовъ и этихъ вѣковъ. А предметы всегда представляютъ большее богатство отражаясь во множествѣ положеній и чувствъ человѣческой души. Что касается формы, то поэтъ, вдохновляется ли національными или другими событіями, явленіями природы и окружающими предметами, или занятъ собою и разсужденіемъ, изслѣдуетъ глубины души, чувства которой развиваются и

мысль увеличивается прогрессомъ идей, но внутреннее сосредоточеніе выраженія всегда составляетъ основный характеръ. Вовнѣшней части пластицизмъ ритмическаго стихосложенія уступаетъ мѣсто музыкѣ подбора буквъ, созвучія и различныхъ сплетеній рифмъ. Эти новые елементы употребляются то чрезвычайно простымъ образомъ и безъ претензій, то съ большимъ искусствомъ въ изобрѣтені і формъ твердаго отпечатка; между тѣмъ какъ внѣшнее выполненіе усовершаетъ болѣе и болѣе часто музыкальный акомпанимептъ мелодическаго пѣнія и инструментовъ.

Въ раздѣленіи этихъ обширныхъ группъ мы въ сущности можемъ слѣдовать ходу, показанному уже въ епической поэзіи.

Во первыхъ, слѣдовательно, помѣщается лирическая поэзія новыхъ народовъ въ своей оригинальности, еще *языческой*.

Во вторыхъ, богатое развитіе лирической поэзіи среднихъ *христіанскихъ* вѣковъ.

Въ третьихъ, наконецъ, съ одной стороны, возобновленное изученіе древности, съ другой, новѣйшее начало протестантизма имѣютъ значительное вліяніе.

Однако, я не отважусь точнѣе характеризовать эти главныя епохи. Довольно будетъ еще разъ принесть дань хвалы нѣмецкому поэту, который далъ новый полетъ національной лирической поэзіи въ эти новѣйшія времена. Я разумѣю пѣвца *Мессіады*. Клопштокъ принадлежитъ къ разряду тѣхъ великихъ людей, которые произвели новую эпоху искусства въ нашей націи. Онъ съ благороднымъ ентузіазмомъ и внутреннею гордостію вырвалъ поэзію изъ ничтожной эпохи Готшеда, плоскость котораго изгладила всѣ остатки благородства и достоинства въ Германскомъ духѣ. Проникнутый святостію, призваніемъ поэта, онъ сообщилъ своимъ сти-

хотвореніямъ болѣе твердую и истинную форму и, не смотря па свою суровость, во многихъ мѣстахъ онъ есть и будетъ классическимъ. Нѣкоторыя оды его юности посвящены благородному дружеству, которое было для него чѣмъ-то возвышеннымъ, твердымъ, достойнымъ и почтеннымъ, гордостію его души, храмомъ его духа. Въ другихъ выражена любовь, полная глубины и чувствительности.—Однако, именно къ этому роду принадлежатъ многія произведенія совершенно прозаическія напр. *Зельмаръ* и *Зельма*, это скучный, меланхолическій споръ между любовниками, который, не безъ многихъ слезъ, рыданій и пустыхъ сожалѣній вертится около одной пустой неинтересной мысли: кто изъ двухъ долженъ напередъ умереть. Но у Клопштока подъ самыми разнообразными видами открывается патріотическое чувство.

Какъ протестанта его не могли удовлетворить легенды святыхъ и проч. изключая Ангеловъ, къ которымъ онъ сохранилъ особенное поэтическое уваженіе, хотя и они остаются отвлеченными и бездушными въ поэзіи его дѣйствительнаго міра. Тамъ не было ни серьезной морали искусства, ни силы жизненности, какой требовалъ духъ, не просто меланхолическій и смиренный, но свободный и положительно благочестивый. Какъ поэтъ онъ чувствовалъ необходимость въ мифологіи и въ мифологіи туземной, имена и лица которой представили бы для воображенія твердую почву. А греческіе боги не имѣютъ этого патріотическаго характера. Вотъ отъ чего Клопштокъ, можно сказать, по національному самолюбію старался возвратить древнюю мифологію Водана, Герты и проч. Однако не могъ онъ возвратить интереса и важности этимъ божествамъ, которыя конечно были, но не суть уже германскія, отъ того, что имперскій сеймъ въ Регенсбургѣ не могъ теперь представлять идеала нашего политическаго бытія. Равнымъ об-

разомъ, какъ бы ни велика была потребность представлять себѣ поэтически и дѣйствительно въ народной и національной мифологіи истины, относящіяся къ природѣ и нравственному порядку, но эти павшія божества не менѣе остаются чѣмъ-то ложнымъ и пустымъ; а требовать, чтобы разсудокъ и національная вѣра приняли ихъ за что нибудь серьезное, это походитъ на ребяческое лицемѣріе. Для простаго воображенія греческая мифологія безконечно граціознѣе, яснѣе, человѣчески свободнѣе, разнообразнѣе и полнѣе. Покрайней мѣрѣ, въ лирической поэзіи пѣвецъ представляется самъ и мы должны отнести къ чести Клопштока эту потребность и этотъ патріотическій опытъ, которые не пропали, и въ послѣдствіи принесли свои плоды, не говоря уже о томъ, что они вызвали ученое изслѣдованіе о подобныхъ предметахъ. Наконецъ, патріотическое чувство Клопштока открывается вполнѣ чистымъ, прекраснымъ и патетическимъ въ его энтузіазмѣ къ чести и достоинству нѣмецкаго языка и нашихъ древнихъ историческихъ лицъ, напр. Германа и главнымъ образомъ нѣкоторыхъ нѣмецкихъ Императоровъ, которые сами считали за честь заниматься поэзіей. Такъ въ немъ усиливалась постоянно болѣе законная гордость музы и отважность помѣряться въ радостномъ чувствѣ своихъ силъ съ Греками, Римлянами и Англичанами. Тотъ же дѣятельный и патріотическій характеръ замѣтенъ во взорахъ его, обращенныхъ на Германскихъ князей, когда онъ надѣется, что ихъ характеръ можно возбудить и направить къ чести націи, науки, публичныхъ дѣлъ и великихъ интересовъ человѣчества. Съ одной стороны онъ выражалъ презрѣніе къ тѣмъ изъ нашихъ князей, которые, сидя въ спокойныхъ креслахъ, обоняя фиміамъ лести своихъ придворныхъ, неизвѣстны въ живѣ и неизвѣстными останутся по смерти. Съ другой стороны, хотя не ясно, онъ высказалъ свое сожалѣніе о томъ,

что самъ Фридрихъ II. не видѣлъ чтобы нѣмецкая поэзія пустила свои твердыя корни, выросла деревомъ и бросила бы вѣтви свои далеко съ прохладною отъ нихъ тѣнью.

Печальны также для него обманутыя надежды видѣть въ Императорѣ Іосифѣ II. начало новаго міра для духа человѣческаго и поэзіи. Но живѣйшее негодованіе овладѣло поэтомъ, когда мнимая свобода Французовъ обратилась въ зрѣлище ужаса, крови и уничтоженія самой свободы. Клопштокъ выразилъ свою печаль не стихами, но въ прозаической формѣ, тѣмъ болѣе слабой и лишенной мысли, что онъ ничего возвышеннаго не могъ противоположить своимъ обманутымъ надеждамъ, потому что его душа, его разумъ не провидѣли лучшей будущности для общества.

Такимъ образомъ Клопштокъ остается великимъ по своему патріотическому чувству, по чувству свободы, дружества, любви, по твердости въ своемъ протестантскомъ исповѣданіи, его благородству души и своей поэзіи, и хотя онъ остался въ границахъ своего времени, во многихъ отношеніяхъ, хотя составилъ множество одъ чисто критическихъ, грамматическихъ, метрическихъ, холодныхъ; но послѣ него, исключая Шиллера, неявлялось такого благороднаго мужа съ болѣе серьез нымъ и мужественнымъ лицомъ.

Шиллеръ и Гете были пѣвцами не только своего времени но и всемірными поэтами. Въ особенности лирическія стихотворенія Гете составляютъ богатство Германіи, самое драгоцѣнное, самое глубокое, самое патетическое, потому что они принадлежатъ ему и его народу.

III. Драматическая поэзія.

Драма, по основанію и по формѣ представляетъ самое полное соединеніе всѣхъ частей искусства, потому и должна почитаться высшею степенью поэзіи и искусства вообще. Въ самомъ дѣлѣ, если въ противоположность со всѣми другими чувственными матеріалами каковы: камень, дерево, краска, звукъ, одно слово есть елементъ, достойный служить выраженіемъ духу, то поэзія драматическая, въ свою очередь, изъ частныхъ родовъ поэзіи одна соединяетъ объективность епопеи съ субъективнымъ характеромъ поэзіи лирической. Она излагаетъ полное дѣйствіе, какъ бы совершающееся передъ нашими глазами; а дѣйствіе въ тоже время, кажется, вытекаетъ изъ страстей и внутренней воли лицъ, его развивающихъ. Результатъ ея также рѣшается существенною природою цѣлей, къ которымъ стремятся лица, съ ихъ характеромъ и столкновеніями, въ которыхъ онѣ запутаны. А это соединеніе епическаго начала съ лирическимъ, по прямому представленію человѣческаго лица, дѣйствующаго передъ нашими глазами, не позволяетъ уже драмѣ ограничиваться описаніемъ внѣшней стороны, мѣстности, окружающей природы, равно какъ дѣйствіемъ и событіями какъ епическая поэзія. Она требуетъ, чтобы все художественное произведеніе было истинно живое явленіе, совершенное сценическое ея представленіе. Наконецъ, самое дѣйствіе въ своей совокупности, по основанію и по формѣ допускаетъ два способа понятія, совершенно противоположныя, общее начало которыхъ, служа основаніемъ трагическому и комическому, доставляетъ различные роды драматической поэзіи.

Эти общіе взгляды доставляютъ для нашего изученія слѣдующій ходъ:

1. Сначала мы должны разсмотрѣть драматическое произведеніе въ *характерахъ общихъ* или частныхъ, отличающихъ его отъ епопеи и отъ лирическихъ твореній.

2. Потомъ должны обратить вниманіе на *сценическое представленіе* и его необходимыя условія.

3. Наконецъ разсмотримъ различные *роды* драматической поэзіи и начертаемъ *исторію развитія ихъ*.

1. Драма, какъ поэтическое произведеніе.

Первая задача, которую мы должны изслѣдовать подробно, касается *поэтической* стороны драматическаго творенія въ себѣ, независимо отъ его постановки на сценѣ и театральнаго представленія. Съ этимъ вопросомъ соединяются, какъ главные предметы нашего изученія,

1. Общее начало драматической поэзіи.

2. Частные характеры драматическаго творенія.

3. Отношеніе его къ публикѣ.

I. Начало драматической поэзіи.

Начало драматической поэзіи есть потребность видѣть дѣйствія и отношенія человѣческой жизни представленными нашимъ глазамъ людьми, которые выражаютъ это дѣйствіе своими разговорами. Но драматическое дѣйствіе не ограничивается простымъ осуществленіемъ предпріятія, мирно совершающагося своимъ путемъ; нѣтъ, оно существенно требуетъ столкновенія обстоятельствъ, страстей и характеровъ, влекущаго за собою дѣйствія и противодѣйствія и требующаго раз-

вязки. Значитъ, предъ нашими глазами подвижная и преемственная картина сильной борьбы между живыми лицами, которыя ищутъ противоположныхъ цѣлей, среди положеній, наполненныхъ препятствіями и опасностями; усилія этихъ лицъ, проявленіе ихъ характера, взаимное ихъ вліяніе и ихъ намѣренія, конечный результатъ этой борьбы, вотъ что послѣ тревоги страстей, и человѣческихъ дѣйствій приводитъ наконецъ покой.

А способъ поэтическаго понятія этого новаго рода долженъ, какъ я уже сказалъ, представить союзъ и примиреніе епическаго начала съ лирическимъ.

I. Первое замѣчаніе относится ко времени, въ которое является драматическая поэзія и преобладаетъ надъ другими родами. Драма есть произведеніе уже позднѣйшей цивилизаціи. Она по необходимости предполагаетъ, что время первоначальной епопеи уже миновалось. Ей также должны предшествовать лирическая мысль и ея личное вдохновеніе, если справедливо, что она соединяетъ ихъ не удовлетворяясь однимъ какимъ нибудь родомъ отдѣльно. А что бы совершилось это поэтическое сочетаніе, надобно возбудить и развить сознаніе цѣлей и побужденій человѣческой воли, опытность въ затрудненіяхъ жизни и знаніе человѣческихъ судебъ; что возможно только въ среднія или позднія епохи развитія жизни какого нибудь народа. Притомъ, первые великіе подвиги или національныя событія принадлежатъ къ натурѣ болѣе епической, нежели драматической. Это большею частію—союзные и отдаленные походы, какъ Троянская война, или крестовые походы, переселеніе народовъ или защищеніе родной земли отъ нашествія иноземцевъ, какъ войны съ Персами. Очень поздно уже являются отдѣльные независимые герои, которые сами понимаютъ цѣль дѣйствія и выполняютъ личныя предпріятія.

II. Во вторыхъ, что касается самаго союза епическаго начала съ началомъ лирическимъ мы должны понимать его такъ:

Уже епопея развиваетъ передъ нашими глазами какое нибудь дѣйствіе; но это дѣйствіе представляетъ національный духъ въ его сущности и цѣлости, подъ видомъ событій и дѣйствій опредѣленныхъ, объективныхъ, въ которыхъ личная воля, недѣлимая цѣль и сила обстоятельствъ, равно какъ внѣшнія препятствія удерживаютъ одинаковую важность. Въ лирической поэзіи, напротивъ, лицо является въ своей независимой волѣ для себя самаго и выражаетъ чувствованія своей души.

Если же драма должна соединить въ себѣ два взгляда, то развѣ на слѣдующихъ условіяхъ:

1. Подобно епопеѣ она должна представить нашимъ глазамъ какое нибудь событіе, какой нибудь фактъ, какое нибудь дѣйствіе; но событіе, слѣдовавшее роковому теченію, должно здѣсь сбросить съ себя этотъ внѣшній характеръ. Нравственное лицо должно явиться въ дѣйствіи какъ основаніе и какъ начало. Я говорю въ дѣйствіи; ибо драма не представляетъ внутренняго чувства лирическимъ образомъ, въ противоположности съ внѣшними событіями; она выставляетъ на сценѣ глубокія чувства и страсти души въ ихъ внѣшнемъ осуществленіи. Потому, съ одной стороны, событіе кажется раждающимся не изъ внѣшнихъ обстоятельствъ, а изъ внутренней воли и характера лицъ и имѣетъ драматическій смыслъ только по отношенію къ личнымъ цѣлямъ и страстямъ. Но съ другой стороны, лице не остается заключеннымъ въ себя, въ независимое уединеніе. По натурѣ обстоятельствъ, въ которыхъ проявляется его воля и характеръ и понатурѣ недѣлимой, искомой цѣли оно впутано въ борьбу съ другими лица-

ми, и потому дѣйствіе представляетъ затрудненія и столкновенія, ведущія, въ свою очередь, противъ его воли и дальновидности къ развязкѣ, въ которой проявляется собственная и глубокая сущность цѣлей, страстей и судебъ человѣческихъ вообще. Эта существенная стихія есть одна изъ сторонъ епическаго начала; она проявляется дѣятельнымъ и живымъ образомъ въ драматической поэзіи.

2. Съ другой стороны, хотя бы нравственный человѣкъ и его внутренняя натура были центромъ драматическаго представленія, это представленіе не можетъ удовлетвориться простыми лирическими положеніями, ни даже разсказомъ прошедшихъ дѣйствій, болѣе или менѣе патетическимъ, или описаніемъ наслажденій, мыслей и чувствъ, въ которыхъ человѣкъ остается недѣятельнымъ. Въ драмѣ положенія не имѣютъ смысла и достоинства, развѣ по характеру лицъ, выставляемыхъ рельефно и по искомымъ цѣлямъ. И такъ, въ драмѣ, опредѣленныя чувства человѣческой души представляютъ характеръ внутреннихъ побужденій, страстей, развивающихся въ запутанности внѣшнихъ обстоятельствъ, которыя такимъ образомъ *объектируются* и тѣмъ напоминаютъ епическую форму. Но это внѣшнее дѣйствіе, вмѣсто того, чтобы совершиться какъ простое событіе, заключаетъ намѣренія и усилія человѣческой воли. Дѣйствіе есть эта самая воля, преслѣдующая свою цѣль, имѣющая свою цѣль, имѣющая такимъ образомъ сознаніе о конечномъ результатѣ. Послѣдствія фактовъ отражаются на немъ, производятъ на него отражающій ударъ. Это безпрерывное сношеніе событій съ нравственнымъ характеромъ лицъ, ихъ объясняющихъ, дѣлающихъ изъ нихъ основаніе и субстанцію, есть начало драматической поэзіи, собственно говоря, лирическое.

3. Такимъ только образомъ дѣйствіе является какъ

дѣйствіе, какъ истинное развитіе намѣреній и мыслей лицъ, которыя въ стремленіи къ своимъ намѣреніямъ полагаютъ все свое бытіе и потому должны отвѣчать за все, что они совершаютъ собственно сами. Драматическій герой самъ получаетъ плоды своихъ дѣйствій.

А какъ интересъ обращается собственно на цѣль дѣйствія, героемъ котораго есть главное лицо,—и какъ достаточно ввести въ это зрѣлище только внѣшнее обстоятельство, находящееся въ существенномъ сношеніи съ этою цѣлію, то драма оказывается проще епопеи. Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны уже потому, что дѣйствіе основано на свободномъ опредѣленіи характеровъ и должно вытекать изъ этого внутренняго источника, оно не имѣетъ основаніемъ мироваго понятія, которое развѣтвляется во всѣ стороны; оно сжимается въ небольшое число обстоятельствъ, среди которыхъ лица идутъ прямо къ своей цѣли и осуществляютъ ее. Далѣе, главный герой не представляетъ полной совокупности національныхъ качествъ, какъ въ епопеѣ, но только какой нибудь характеръ, въ сношеніи съ дѣйствіемъ и его опредѣленной цѣлью. Эта цѣль, какъ существенный предметъ, преобладаетъ въ развитіи личнаго характера, который является живымъ его органомъ и одушевленною его подпорою. Здѣсь излишнее было бы болѣе широкое и болѣе разнообразное развитіе, но безъ всякаго сношенія, или только въ далекомъ сношеніи съ дѣйствіемъ сосредоточеннымъ въ одинъ пунктъ. Слѣдовательно, въ томъ, что касается отдѣльности лицъ, драматическая поэзія опять должна быть проще и сосредоточеннѣе епической поэзіи. Тоже можно сказать и о множествѣ и разнообразіи лицъ, выведенныхъ на сцену. Такъ какъ драма не представляетъ національной жизни въ ея цѣлости, то и не должна выводить на сцену различныхъ званій, возрастовъ, пола, должностей и проч. во всемъ ихъ разнообразіи, а

напротивъ, постоянно обращать наши взоры къ одной цѣли и къ ея выполненію. Болѣе обширная картина составила бы праздное развлеченіе и притомъ непріятное.

Но кромѣ того, сюжетъ или цѣль дѣйствія бываетъ драматическимъ столько, сколько по своему опредѣленному характеру и по натурѣ обстоятельствъ они возбуждаютъ другіе интересы и другія противоположныя страсти. Возбудителями и страстями могутъ быть нравственныя идеи и истины также религіозныя, вѣчныя начала права, любовь, отечество, семейныя привязанности. Эти чувства, какъ основаніе человѣческой жизни, чтобы принять драматическую форму, должны явиться въ своей исключительной частности и своей противоположности; такъ, чтобы дѣйствіе, подвергающееся препятствіямъ, содержало запутанности и различныя столкновенія причинъ и обстоятельствъ мѣшающихъ различнымъ образомъ успѣху частныхъ предпріятій.

Истинное основаніе драмы, двигатели истиннаго интереса суть: вѣчныя силы, нравственныя истины Бога, живой дѣятельности,—вообще божественное и истинное, только не въ тихомъ и ясномъ своемъ величіи, неподвижныя какъ образы скульптуры. Божественное начало, какъ оно проявляется въ драмѣ жизни, какъ образуетъ сущность и цѣль человѣческой воли съ вліяніемъ на ея опредѣленіе, дающее ей опредѣленіе и побужденіе.

Впрочемъ, если божественное начало составляетъ самую глубокую сущность и скрытое основаніе драматическаго дѣйствія, то и рѣшительный ходъ событій, конецъ запутанности и столкновеній не можетъ зависѣть отъ самыхъ лицъ, борющихся между собою, но также отъ божественнаго начала или отъ общей силы, которая господствуетъ надъ ними и держитъ ихъ въ себѣ. И слѣдовательно, такъ или иначе, драма должна от-

крыть намъ живое дѣйствіе отрѣшенной необходимости, которая оканчиваетъ борьбу и уничтожаетъ противорѣчія.

III. Слѣдовательно, на драматическаго поэта налагается первое условіе, чтобы онъ вполнѣ уразумѣлъ то, что составляетъ полное основаніе страстей, столкновеній и человѣческихъ судебъ; онъ долженъ знать всѣ противоположности и запутанности, въ которыхъ должно находиться дѣйствіе и которыя, смотря по натурѣ вещей раждаются или изъ личныхъ страстей и характеровъ, или изъ цѣли предпріятій и человѣческихъ желаній, или наконецъ изъ внѣшнихъ отношеній и обстоятельствъ. Онъ долженъ быть способенъ узнавать нравственныя силы, распоряжающія жребіемъ человѣка по его дѣйствіямъ. Одинаково ясно онъ долженъ видѣть права и заблужденія страстей, поднимающихъ бури въ человѣческомъ сердцѣ, дабы тамъ, гдѣ обыкновенный глазъ видитъ мракъ случайности, смѣшенія, онъ видѣлъ бы истинное развитіе отрѣшеннаго разума и истины. Слѣдовательно, драматическій поэтъ не долженъ оставаться въ простой мечтательности, которая роется въ глубинѣ души, ни привязываться къ какому нибудь исключительному чувству, къ какому нибудь тѣсному образу пониманія вещей. Ибо нравственныя силы, являющіяся въ епопеи различными и сохранявшія неопредѣленное значеніе, опредѣляютъ себя, противополагаются другъ другу въ этой драмѣ такъ, какъ они составляютъ основаніе характера лицъ и являются въ нихъ отдѣльными. Тѣмъ лучше онъ долженъ понять ихъ гармонію. Въ самомъ дѣлѣ, драма разрушаетъ все исключительное въ этихъ силахъ, враждебны ли онѣ какъ въ трагедіи, или прямо являютъ свое согласіе и примиряются какъ въ комедіи.

II. Драматическое творенiе.

Что касается драмы, какъ частнаго художественнаго произведенiя, то я коротко разсмотрю слѣдующiе пункты:

1. Единство ея въ сравненiи съ единствомъ епопеи и лирической поэмы.

2. Ея *образъ устройства* и развитiя.

3. Внѣшнюю сторону дикцiи и размѣра стиховъ.

Первое и самое общее правило касательно единства драмы относится къ сдѣланному выше замѣчанiю, именно: драматическая поэзiя, какъ противоположная епопеѣ, должна заключиться въ болѣе тѣсныя границы. Ибо, хотя епопея имѣетъ также свой центръ и свое единство въ какомъ *либо* недѣлимомъ дѣйствiи, однако съ этимъ дѣйствiемъ развивается обширное нацiональное бытiе на обширной и разнообразной почвѣ. Эпическое дѣйствiе можетъ также служить эпизодомъ, повидимому отъ него независимымъ. Такая же менѣе тѣсная связь позволена и нѣкоторымъ родамъ лирической поэзiи, совсѣмъ по другой причинѣ. Но какъ, съ одной стороны, въ драматической поэмѣ изчезаетъ это обширное епическое основанiе, какъ мы уже видѣли и какъ, съ другой стороны, лица, вмѣсто того, чтобы просто выражать свою одинокую, отдѣльную мысль по лирическому способу, входятъ въ сношенiе однѣ съ другими, становятся въ противоположность по характеру и по цѣли до той степени, что такая личная черта именно составляетъ основанiе ихъ драматическаго бытiя, то отсюда можно заключить о необходимости какого нибудь болѣе твердаго единства во всемъ творенiи. Такое тѣсное устройство всѣхъ частей имѣетъ видъ объективный и субъективный; объективный пото-

му, что цѣль, искомая лицами, имѣетъ какую-то существенную и общую сторону; субъективный потому, что эта цѣль, истинная въ себѣ, въ драмѣ является какъ ихъ частная и личная сторона, такъ что успѣхъ или неуспѣхъ, счастіе или несчастіе, побѣда или пораженіе существенно принадлежатъ лицамъ.

Болѣе точными правилами представляются здѣсь извѣстныя три единства: *мѣста*, *времени и дѣйствія*.

1. Законъ, запрещающій измѣнять мѣстность въ ходѣ одного драматическаго дѣйствія, есть самое необходимое правило, выведенное Французами изъ древней трагедіи и изъ наблюденій Аристотеля.

Аристотель говоритъ только о трагедіи (Піитика глава 5), что дѣйствіе ея не должно происходить больше одного дня. Но онъ не говоритъ о *единствѣ мѣста*. Самые древніе поэты не наблюдали его, въ тѣсномъ смыслѣ слова. Такъ въ *Евменидахъ Есхила и Аяксѣ Софокла* мѣсто сцены перемѣняется. Новѣйшее драматическое искусство, которое, обязано будучи представлять множество столкновеній характеровъ, епизодическихъ лицъ или событій, вообще какое нибудь запутанное дѣйствіе, извнѣ имѣетъ нужду въ болѣе обширномъ пространствѣ и еще менѣе можетъ подчиняться отрѣшенному тождеству мѣста. Новѣйшая поэзія, придерживающаяся романтическаго типа, болѣе разнообразнаго и болѣе свободнаго, освободилась отъ этого правила. Но если дѣйствіе точно сосредоточено въ немногихъ великихъ пружинахъ, такъ что можетъ быть простымъ во внѣшности, то не имѣетъ надобности перемѣнять театра и очень хорошо можетъ оставаться въ одномъ и томъ же мѣстѣ. Какъ ни ложно это условное правило а въ немъ есть справедливая мысль, именно, постоянная перемѣна мѣста должна казаться неудобною. Ибо, во первыхъ, драматическое сосредоточе-

ніе должно проявиться также во внѣшней сторонѣ вопреки епопеѣ, вращающейся на обширномъ поприщѣ самымъ различнымъ образомъ. Во вторыхъ, драма обращается не къ одному воображенію, подобно епопеѣ; она пишется для того, чтобы на нее смотрѣли. А если воображеніемъ мы можемъ легко переноситься съ мѣста на мѣсто, то въ дѣйствительномъ спектаклѣ отъ него нельзя требовать слишкомъ многихъ скачковъ. Шекспиръ, измѣнявшій часто мѣсто сцены въ своихъ трагедіяхъ и комедіяхъ, ставилъ столбы съ надписью: въ такомъ то мѣстѣ происходитъ сцена. Непрочное пособіе! дѣйствіе все таки остается разбросаннымъ.

Такимъ образомъ единство мѣста рекомендуется какъ понятное и удобное для избѣжанія всякой темноты. Впрочемъ, можно позволить воображенію много вещей, несходныхъ съ простымъ понятіемъ чувствъ и матеріальнымъ вѣроятіемъ. Всего умнѣе здѣсь держаться счастливой середины т. е. не нарушать правъ дѣйствительности и не наблюдать ее уже слишкомъ точно.

2. Тоже можно сказать о *единствѣ времени.* Правда, мысль безъ труда можетъ обнять большое пространство времени. Но въ спектаклѣ, имѣющемъ дѣло съ глазами, нельзя такъ быстро проходить многіе года. И такъ, если дѣйствіе просто по своему сюжету и по своей завязкѣ, то лучше сократить время борьбы до развязки. Если, напротивъ, оно требуетъ характеровъ болѣе богатыхъ, развитіе которыхъ должно привести много отдѣльныхъ и преемственныхъ положеній, то совсѣмъ невозможно формальное единство продолженія, всегда относительнаго и чисто условнаго; и желать потому удалить подобное дѣйствіе изъ области драматической поэзіи, зато, что оно противорѣчитъ этому единству времени, какъ закону, значило бы поставить прозу чувственной реальности верховнымъ судьею поэтической истины.

Притомъ, не надобно такъ громко превозносить емпирической вѣроятности, требующей, что бы въ зрѣлищѣ, продолжающемся нѣсколько часовъ, дѣйствіе занимало не много времени, когда поэтъ силится съ тѣмъ сообразоваться; именно раждается отсюда въ другихъ отношеніяхъ множество самыхъ нелѣпыхъ невѣроятностей и почти неодолимыхъ.

3. Истина, ненарушимое правило дается одно, именно, *единство дѣйствія*; въ чемъ же состоитъ это единство? объ этомъ еще можно много спорить. Я объяснюсь покороче.

У всякаго дѣйствія вообще должна быть *опредѣленная цѣль*. Какъ скоро человѣкъ дѣйствуетъ, то противъ воли входитъ въ сплетенія дѣйствительной жизни—и тогда кругъ его дѣятельности долженъ ограничиться.

Вотъ гдѣ должно искать единства, въ осуществленіи какой нибудь опредѣленной цѣли, искомой среди частныхъ обстоятельствъ и отношеній. Но теперь, какъ мы видѣли, обстоятельства для драматическаго дѣйствія суть таковы, что каждое лицо испытываетъ препятствія со стороны другихъ лицъ. На своемъ пути оно встрѣчаетъ какую нибудь цѣль, несогласную съ его цѣлью, которая также хочетъ осуществиться. Такая противоположность по необходимости порождаетъ различныя столкновенія и запутанности.

И такъ, драматическое дѣйствіе существенно занимается борьбами, а истинное единство можетъ имѣть свое начало только въ цѣломъ движеніи, устроенномъ такъ, чтобы главное столкновеніе было сообразно съ характерами и цѣлями лицъ и уничтожало бы ихъ противоположность.

Такая развязка должна быть, подобно самому дѣйствію, объективною и вмѣстѣ субъективною. Она бы-

ваетъ внѣшняя или объективная въ томъ, что борьба противоположныхъ цѣлей въ себѣ самой находитъ роковое окончаніе. Съ другой стороны, когда лица болѣе или менѣе полагаютъ свою волю и свое бытіе въ предпріятіи, окончанія котораго они ищутъ, то успѣхъ или неуспѣхъ, полное или неполное осуществленіе, необходимое разрушеніе или примиреніе ихъ намѣреній опредѣляютъ ихъ жребій только потому, что они тождествуются съ дѣйствіями, которыя принуждены были совершать.

И такъ, истинная развязка послѣдуетъ только тогда, когда цѣль и интересъ дѣйствія, къ которому все прилагается, будутъ тождественны съ характеромъ лицъ и рѣшительно связаны съ ними.

Комедія напр. въ запутанности своихъ интригъ не имѣетъ надобности въ такомъ сильномъ сжатіи какъ трагедія, которая большую часть времени занимается немногими мотивами и отличается простотою, исполненною величія. Но и романтическая трагедія, въ этомъ отношеніи, разнообразнѣе и не тѣснѣе античной трагедіи; впрочемъ и въ ней надобно легко узнавать связь эпизодовъ и придаточныхъ лицъ. При развязкѣ дѣйствія собственно и цѣлое должно быть заперто и кончено, такъ напр. въ *Ромео и Юліи* семейная ссора не входитъ въ страсть двухъ любовниковъ, въ ихъ цѣль, въ ихъ судьбу, а тѣмъ не менѣе она есть главное основаніе дѣйствія. Также, хотя она и не есть собственный сюжетъ піесы, но Шекспиръ въ концѣ хотя и меньше обращаетъ вниманія на примиреніе семействъ, однако считаетъ его необходимымъ. Въ *Гамлетѣ* судьба Датскаго королевства остается второстепенною, но съ появленіемъ Фортинбраса видно, что она не потеряна изъ виду и получаетъ удовлетворительное заключеніе.

Теперь, безсомнѣнія, частная развязка, оканчиваю-

щая столкновенія, можетъ содержать въ свою очередь возможность новыхъ интересовъ и новой борьбы. По-крайней мѣрѣ, *одно* столкновеніе, которымъ занимались, должно было найдти свое окончаніе въ произведеніи, полномъ по себѣ. Таковы напр. у *Софокла* три трагедіи фивскаго цикла. Первая разсказываетъ открытіе Едипа, какъ убійцы Лаія, вторая его мирную смерть въ рощѣ *Евменидъ*. Третья—судьба *Антигоны*. А между тѣмъ, каждая изъ этихъ трехъ трагедій образуетъ, не смотря на прочее цѣлое, независимое въ себѣ.

II. Что касается способа развитія драматическаго творенія, представлю главнымъ образомъ три взгляда, подъ которыми драма отличается отъ епопеи и отъ лирической пѣсни, именно: *пространство*, *ходъ*, *раздѣленіе на сцены и на акты*.

Что драма не должна имѣть пространства, необходимаго для епопеи собственно, мы это видѣли выше. Такимъ образомъ, не говоря о томъ, что она должна очертить общее состояніе міра какъ епопея, и что столкновеніе, составляющее существенное основаніе драматическаго дѣйствія, бываетъ здѣсь просто, я покажу и другую причину. Во первыхъ, многіе предметы, которые епическій поэтъ долженъ описать для воображенія на досугѣ и останавливаясь на нихъ, въ драмѣ предоставляются театральному выполненію, между тѣмъ какъ, съ другой стороны, не дѣйствіе истинное а представленіе душевныхъ страстей составляетъ главную сторону. А если событія требуютъ обширной карьеры для своего развитія, то страсть, напротивъ, проявляется простыми чувствованіями, мнѣніями, приговорами и проч.

Въ этомъ отношеніи, въ противоположность съ обширнымъ протяженіемъ пространства и времени, необходимымъ для епопеи, разсказывающей прошедшіе факты—начало лирической сосредоточенности и выраженія

страстей и мысли, раждающіяся въ нашихъ глазахъ, возпроизводятся также въ драмѣ. Однако драматическая поэзія недовольна представленіемъ одного какого нибудь положенія. Если она представляетъ внутренній міръ души и духа, то не иначе, какъ въ дѣйствіи, цѣлости состоянія цѣлей, искомыхъ различными характерами и гдѣ эти характеры обнаруживаютъ внутреннія чувства, сообразно съ ихъ дѣйствіями. Такъ, что драма, въ сравненіи съ лирическою поэмою, развертывается и пріобрѣтаетъ наибольшіе размѣры, пробѣгаетъ кругъ болѣе обширный. Это отношеніе можно опредѣлить, вообще сказавши, что драматическая поэзія занимаетъ нѣкоторымъ образомъ средину между протяженіемъ епопеи и сосредоточеніемъ лирическимъ.

2. Пунктъ—важнѣе матеріальной обширности драматической поэмы, есть ея внѣшній *ходъ* въ противоположность съ ходомъ епопеи. Характеръ епической формы требуетъ, какъ мы видѣли выше, медленнаго хода, прерываемаго описаніями, замедляемаго событіями, которыя становятся препятствіями.

Съ перваго взгляда кажется, будто бы драматическая поэзія, занимаясь противоположностями между цѣлями и противными усиліями должна допустить именно тоже начало. Но дѣло происходитъ именно наоборотъ. Ходъ, собственно говоря драматическій, есть постоянное *стремленіе* къ конечной катастрофѣ. Объясненіе его совершенно просто: въ самомъ дѣлѣ, столкновеніе составляетъ угловый пунктъ выходящій, потому употребляетъ все усиліе, чтобы окончить эту борьбу; между тѣмъ какъ, съ другой стороны, чѣмъ сильнѣе несогласіе съ чувствами, цѣлями и дѣйствіями, тѣмъ больше чувствуется потребность въ развязкѣ и тѣмъ больше событія устремляются къ этому результату. Однако, нельзя сказать, чтобы подобная быстрота въ ходѣ піесы была въ себѣ изящна. Совсѣмъ нѣтъ; драматическій

поэтъ долженъ позволить себѣ свободу представить каждому положенію развиваться со всѣми мотивами, какіе оно заключаетъ въ себѣ. Но епизодныя сцены замедляютъ только ходъ дѣйствія, противный характеру драмы.

3. Наконецъ, *раздѣленіе* драматическаго творенія въ его развитіи совершается весьма натурально, по главнымъ моментамъ, находящимся въ самой идеѣ драматическаго движенія. Аристотель уже сказалъ (Піитика гл. 7.) что цѣлое есть то, что имѣетъ *начало, средину и конецъ*. Начало есть какой нибудь фактъ, необходимый по себѣ, отдѣльный отъ факта послѣдующаго и выходящаго изъ него. Конецъ есть противное; онъ раждается изъ того, что предшествовало, конечно уже много времени; онъ не имѣетъ за собою ничего слѣдующаго. Средина есть то, что раждается изъ предшествующаго факта и порождаетъ изъ себя какой нибудь другой. Конечно, у каждаго дѣйствія въ его емпирической реальности есть много предшествующихъ, такъ что трудно опредѣлить, въ какомъ пунктѣ должно искать истиннаго начала. Но какъ драматическое дѣйствіе существенно занимается какимъ нибудь опредѣленнымъ столкновеніемъ, то должный пунктъ исхода находиться будетъ въ положеніи, откуда должно развиться, идти въ далекій путь это столкновеніе, хотя бы оно еще и не вспыхнуло. Конецъ, напротивъ, достигнется тогда, когда во всѣхъ отношеніяхъ совершится развязка борьбы и интриги. Въ срединѣ, между пунктомъ отправки и исходомъ помѣщается борьба интересовъ настоящихъ и характеровъ.

Теперь, различные члены драматической поэмы, какъ моменты дѣйствія, суть тѣже самыя дѣйствія, которымъ вполнѣ прилично названіе *актовъ*, У насъ ихъ иногда называютъ *паузами*. Одинъ государь, который повидимому искалъ забавы безъ нарушенія, бранилъ од-

нажды на театрѣ своего камергера за то, что встрѣтилась еще одна пауза. Говоря въ числахъ, каждая драма представляетъ, и весьма основательно, три подобные акта. Первый излагаетъ начало столкновенія, которое во второмъ является, живо, какъ борьба и запутанность интересовъ и страстей, даже до того, что въ третьемъ противоположность, доведенная до высшей степени, по необходимости развязывается. У древнихъ, при неопредѣленныхъ доселѣ раздѣленіяхъ драмы, можно найти, какъ соотвѣтствіе этому, устройство *трилогій* Есхила, въ которыхъ, впрочемъ, каждая піеса представляетъ полное цѣлое. Въ нынѣшней поэзіи Испанцы главнымъ образомъ слѣдуютъ раздѣленію на *три* акта. Англичане, Французы и Нѣмцы, напротивъ, раздѣляютъ цѣлое на пять актовъ. Изложеніе соотвѣтствуетъ первому, три средніе акта представляютъ различныя дѣйствія и воздѣйствія, столкновенія и битвы; въ пятомъ актѣ только столкновеніе доходитъ до совершенной развязки.

III. Средній пунктъ, о которомъ намъ остается говорить, касается внѣшнихъ средствъ, какія позволено употреблять драматической поэзіи, когда, вся развиваясь, она остается въ собственной области. Они ограничиваются сначала видомъ принадлежащей ей дикціи, потомъ болѣе точнымъ отличіемъ *монолога*, *діалога* и *мѣры стиховъ*.

Въ самомъ дѣлѣ, въ драмѣ, какъ говорено много разъ, не факты, сами по себѣ, составляютъ главную сторону, а изложеніе внутренняго духа дѣйствія, въ отношеніи лицъ, съ ихъ страстями, чувствами, намѣреніями, борьбою и примиреніемъ, такъ и въ отношеніи общей натуры дѣйствія, столкновенія служащаго ему основаніемъ и конечною катастрофою. Этотъ внутренній духъ, поколику проявляетъ его поэзія, какъ поэзія,

находитъ свое сообразное выраженіе въ поэтическомъ языкѣ, болѣе идеальномъ выраженіи чувствъ и мыслей.

Но такъ какъ драма соединяетъ въ себѣ начало епопеи и начало лирической поэзіи, то *драматическая дикція* должна также заключать лирическіе елементы и елементы епическіе. Лирическая сторона, вообще, въ новѣйшей драмѣ находитъ свое мѣсто тамъ, гдѣ лицо, занятое собою, своими чувствами и намѣреніями и дѣйствіями, показываетъ въ своихъ словахъ, что сознаетъ это внутреннее сосредоточеніе. Но изливая чувства, движущія его сердце, если хочетъ остаться драматическимъ, то не должно казаться занятымъ единственно собою, своими впечатлѣніями и воспоминаніями и пускаться въ безконечныя отступленія. Оно должно держаться постоянно въ сношеніи съ дѣйствіемъ, слѣдовать за нимъ каждую минуту. Въ противоположность съ этимъ патетическимъ, *субъективнымъ* или сантиментальнымъ, есть патетическое *объективное*, напоминающее въ свою очередь епическій елементъ. Оно состоитъ въ языкѣ, менѣе личномъ и говорящемъ болѣе зрителямъ, выражающемъ болѣе существенную сторону отношеній, побужденій и характеровъ. Оно можетъ принимать также иногда лирическій тонъ, но драматическій остается до тѣхъ поръ, пока не удаляется отъ хода дѣйствія и остается съ нимъ тѣсно связанъ. Впрочемъ, въ немъ могутъ смѣшиваться съ діалогомъ разсказы и военныя описанія, какъ второй слѣдъ епической поэзіи. Они должны имѣть видъ необходимости для развитія дѣйствій.

Что касается драматическаго выраженія, собственно, оно, прекрасно выставляетъ положеніе лицъ въ борьбѣ за свои интересы, столкновенія ихъ характеровъ и страстей. Здѣсь два елемента могутъ явиться въ истинной своей гармоніи. Еффектъ увеличивается еще внѣшнимъ движеніемъ событій, выражающимся также разго-

воромъ, потому что уходъ и приходъ лицъ возвѣщается заранѣе и внѣшнее ихъ положеніе показывается также другими лицами.

Главная разность во всѣхъ этихъ отношеніяхъ находится въ способѣ выраженія, такъ называемомъ натуральнымъ, въ противоположность съ театральнымъ, условнымъ и декламаторскимъ языкомъ. *Дидеро, Лессингъ, Гете* и *Шиллеръ* въ юности обращались главнымъ образомъ къ натуральной и дѣйствительной сторонѣ. Лессингъ, съ талантомъ, вполнѣ образованнымъ и самою тонкою наблюдательностію; Шиллеръ и Гете съ любовію къ непосредственной жизненности, грубости и силѣ безъ украшеній. Чтобы люди могли говорить между собою какъ говорять актеры въ греческихъ трагедіяхъ, особенно во Французскихъ піесахъ (въ послѣднемъ случаѣ укоризна справедлива), казалось имъ совсѣмъ несообразнымъ съ природою Но ихъ родъ натуральнаго, при излишествѣ чертъ просто матеріальныхъ легко могъ въ свою очередь, упасть въ сухость и прозу. Тогда характеры не развиваютъ сущности своей души и своихъ дѣйствій, а только совокупно смѣшанныхъ чертъ, открывающихъ непосредственно ихъ недѣлимость, безъ высшаго сознанія о себѣ самихъ и своемъ положеніи. Чѣмъ болѣе натуральными остаются лица въ этомъ отношеніи, тѣмъ они прозаичнѣе. Посмотрите на людей невоспитанныхъ; въ ихъ разговорѣ и спорахъ, они не выходятъ изъ личнаго положенія; неспособны выразить основаніе и сущность его. И здѣсь невѣжество и мнимая учтивость равнозначущи въ основаніи и въ опредѣленіи. Въ самомъ дѣлѣ, если невѣжество раждается отъ личности, которая гоняется за предметами не своими, по недостатку образованія и повинуется натуральнымъ движеніямъ природы, то вѣжливость, напротивъ, занимается обыкновенными общностями и условными формами, относящимися къ почтенію и уваженію

лицъ, любви и проч. при чемъ не выражается ничего истиннаго и постояннаго. Между этими общностями, этими условными формами и этими натуральными проявленiями частностей характера, сохраняющаго всю свою грубость, истина встрѣчается вмѣстѣ общимъ и личнымъ, ни формальнымъ, ни лишеннымъ оригинальности, истинное, удовлетворяющее насъ двоякимъ образомъ: опредѣленiемъ характера и существенною и истинною натурою чувствъ или страстей человѣческаго сердца. И такъ, поэтическая истина состоитъ въ томъ, чтобы отъ характеристики и отъ недѣлимаго удалить непосредственную дѣйствительность, возвысить ихъ до общности и сочетать вмѣстѣ обѣ стороны. Ибо мы чувствуемъ также въ отношенiи дикцiи, что, не оставляя почвы дѣйствительности и ея истинныхъ чертъ мы находимся однако въ какой-то другой сферѣ, въ какомъ-то идеальномъ мiрѣ, въ мiрѣ искусственномъ. Таковъ языкѣ греческой драматической поэзiи, языкъ самаго Гете, усвоенный имъ въ послѣдствiи, языкъ Шиллера и, по своему, также языкъ Шекспира, хотя послѣднiй по состоянiю тогдашняго театра долженъ былъ оставлять иногда часть разговора на волю актера и его изобрѣтательнаго таланта.

2. Въ драмѣ главныя формы разговора суть: пѣсни *хоровъ*, *монологи* и *дiалогъ*.

Древняя драма, какъ извѣстно, развила въ частности различiе между *хоромъ* и *дiалогомъ*; у новѣйшихъ это различiе уничтожается; что у древнихъ излагалъ хоръ, то вложено въ уста самихъ лицъ. Въ самомъ дѣлѣ, пѣсни хора, въ противоположность съ разговорами лицъ и ихъ недѣлимымъ характеромъ, борьба, которая завязывается между ихъ страстями и дѣйствiями, выражаетъ общiя мысли и чувства, то въ существенной формѣ эпическихъ сентенцiй, то лирическимъ порывомъ.

Въ *монологахъ*, напротивъ, внутреннее, недѣлимое чувство выражается для себя въ какомъ нибудь опредѣленномъ положенiи дѣйствiя. Слѣдовательно, они имѣютъ истинное свое драматическое мѣсто въ тѣхъ моментахъ, когда душа обращается сама на себя и отвлекается отъ внѣшнихъ событiй, себѣ даетъ отчетъ въ положенiи или въ своей внутренней борьбѣ, или въ послѣдней рѣшимости, чертитъ планы давно созрѣвшiе, а иногда внезапные.

Но вполнѣ драматическая форма разговора есть *дiалогъ*. Онъ одинъ позволяетъ лицамъ выражать чувства, свою цѣль, свой характеръ и въ частномъ и общемъ отношенiи входить въ борьбу другъ съ другомъ; однимъ словомъ онъ одинъ заставляетъ дѣйствiе идти и подвигаться впередъ. Въ дiалогѣ возпроизводится опять нѣкоторымъ образомъ отличiе патетическаго *субъективнаго* и *объективнаго*. Первое принадлежитъ болѣе случайной и частной страсти, остается ли она сосредоточена въ себѣ и выражается только афористически, или вполнѣ развивается во всей своей силѣ. Поэты, желающiе трогательными сценами возбудить чувствительность, употребляютъ въ частномъ этотъ родъ патоса.

Но при всемъ талантѣ описывать личныя страданiя, неистовство страстей или внутренюю борьбу, терзанiе души—человѣческое сердце, собственно говоря, менѣе истинно движется такимъ образомъ, нежели посредствомъ патоса, въ которомъ развивается, такъ сказать, болѣе общее и болѣе объективное основанiе. Поэтому, напримѣръ, старыя пiесы Гете, при всей глубинѣ сюжета, при всей натуральности дiалоговъ вообще производятъ мало еффекта. Также великiе порывы страсти, вопли отчаянiя или неудержимаго неистовства не слишкомъ сильно трогаютъ здоровую душу, а въ частности, ужасное оставляетъ насъ холодными и не воспламеняетъ. Хотя бы поэтъ описалъ страсть самымъ рази-

тельнымъ образомъ, отъ него отвращаются, хотя и съ сокрушеннымъ сердцемъ. Здѣсь нѣтъ положительной стороны или, лучше сказать, гармоніи, безъ которой искусство никогда не обойдется.

Древніе, напротивъ, производили еффектъ, особенно въ трагедіи, объективною стороною патетическаго—и у послѣдняго однако, сколько позволяла древность, никогда не было недостатка въ характерѣ человѣческой недѣлимости. Въ піесахъ Шиллера также встрѣчаемъ это патетическое великое души, которое проницаетъ массу и всюду открывается и выражается какъ основаніе дѣйствія. Въ частности, этому обстоятельству надобно приписать прочное впечатлѣніе, какое трагедіи Шиллера не перестали производить до сихъ поръ, главнымъ образомъ на сценѣ. Ибо драматическій, глубокій еффектъ, общій и прочный производится только существеннымъ елементомъ въ дѣйствіи, какъ болѣе опредѣленномъ, основаніемъ, нравственнымъ елементомъ, величіемъ души и характера. Вотъ два нункта, въ которыхъ Шекспиръ также превосходенъ.

3. Касательно *мѣры стиха* я прибавлю нѣсколько замѣчаній. Драматическій метръ—самый приличный, средина между тихимъ однообразнымъ ходомъ гекзаметра и лирическими прерывистыми и пересѣченными размѣрами. Въ этомъ отношеніи болѣе другихъ рекомендуется *ямбическій метръ*, ямбъ, въ своемъ прогрессивномъ ритмѣ, который можетъ быть ускоренъ анапестами и останавливаемый спондеями самымъ лучшимъ образомъ акомпанируетъ прогрессивному ходу дѣйствія. Особенно *сенарій* имѣетъ тонъ достойный благородной страсти. Изъ новѣйшихъ Испанцы употребляютъ напротивъ четырехстопные *трохеи*, тихіе и медленные, которые то съ рифмами и ассонансами, то безъ рифмъ являются весьма способными къ изліяніямъ грандіознаго воображенія и къ остроумнымъ размышленіямъ замедляющимъ

дѣйствіе. Между тѣмъ какъ для удовлетворенія частному пристрастію собственно къ играмъ, въ которыхъ развивается лирическая прозорливость, къ діалогу примѣшиваются *сонеты*, *октавы*; *александрійскій* французскій метръ очень хорошо согласуется съ формальнымъ приличіемъ и декламаторскою риторикою страстей, то умѣренныхъ, то пылкихъ, которыхъ условное выраженіе старалась усовершить артистически французская драма. Англичане, реальные люди и Нѣмцы въ эти послѣднія времена опять возстановили ямбическій метръ, который уже Аристотель называлъ (Піитика глава 4) malista lecticon ton metron, однако не какъ *триметръ*, но съ характеромъ не слишкомъ патетическимъ и съ большею свободою.

III. Отношеніе драматическаго сочиненія къ публикѣ.

Хотя въ поэзіи эпической и лирической выгоды или невыгоды дикціи и размѣра стиховъ также важны, однако надобно имъ приписать болѣе рѣшительное вліяніе въ твореніяхъ драматическаго искусства; потому что здѣсь идетъ дѣло о чувствахъ, характерахъ и дѣйствіяхъ, которые должны явиться передъ нами въ своей живой реальности. Напримѣръ, комедія Кальдерона со всѣмъ остроуміемъ своей фигурной дикціи, то исполненной вкуса и утонченности, то надмѣнной, и съ преемствомъ своихъ лирическихъ метровъ едва ли возбудила бы у насъ интересъ, по странности выраженія и потому, что дѣйствіе происходитъ предъ нашими глазами и что лица здѣсь всѣ передъ нами. Другія стороны драматической формы имѣютъ также болѣе прямое отношеніе къ публикѣ, передъ которой дѣйствуютъ. Взглянемъ кратко на это отношеніе.

Ученыя творенія и лирическія или эпическія поэмы имѣютъ, такъ сказать, свою особенную публику, или случайно, бываетъ публика, которой попадаются подъ руку такія сочиненія или стихотворенія. Кому не нравится книга, можетъ ее оставить, какъ и картины, статуи, которыя ничего болѣе не говорятъ. Авторъ также отвѣтитъ, что его твореніе написано было не для того или другаго лица. Въ драматическихъ произведеніяхъ бываетъ не такъ. Тамъ присутствуетъ опредѣленная публика, для которой должно сочинять — и поэтъ зависитъ отъ публики. Она имѣетъ право бранить и одобрять, потому что твореніе представлено ей или этому собранію; твореніемъ должно наслаждаться въ этомъ мѣстѣ и въ это время; оно должно возбудить живой интересъ; а какъ публика, собравшаяся по случаю, какъ случайная коллекція лицъ съ правомъ судить о театральной піэсѣ, очень смѣшанна, то и зрители различаются умственнымъ образованіемъ, интересами, привычками, вкусами, пристрастіемъ. Такъ что, не рѣдко въ видахъ полнаго угожденія необходимъ извѣстный талантъ въ дурномъ направленіи, съ отсутствіемъ стыдливости, по отношенію къ чистымъ требованіямъ искусства.

Драматическому поэту остается одно утѣшеніе: презирать публику, но и тогда онъ именно измѣнитъ своей цѣли.

У Нѣмцевъ въ особенности вошло въ моду, со времени *Тика,* такъ утѣшаться въ отношеніяхъ къ публикѣ. Нѣмецкій авторъ хочетъ выражаться по своей личности, но мало заботится о томъ, чтобы угодить слушателю или зрителю. Каждый, напротивъ, въ Германскомъ самолюбіи долженъ имѣть что нибудь, чего нѣтъ у другихъ, дабы показать себя оригинальнымъ. Напримѣръ, *Тикъ* и братья *Шлегели*, не успѣвшіе съ своею системою *ироніи въ искусствѣ* имѣть большое вліяніе на ду-

шу и духъ своей націи и своего вѣка, возставали главнымъ образомъ противъ Шиллера, съ укоризнами за то, что онъ нашелъ истинный тонъ для насъ и за то, что сдѣлался народнымъ въ высшей степени.

Французы поступаютъ совершенно напротивъ. Они пишутъ для настоящаго эффекта, имѣютъ постоянно въ глазахъ публику, которая, въ свою очередь, можетъ быть для автора суровымъ и неумолимымъ критикомъ, потому что во Франціи удержался вкусъ съ неизмѣнными правилами; между тѣмъ, какъ у насъ господствуетъ совершенная анархія. Каждый по своему произвольному взгляду или по своему чувству или личному капризу судитъ, одобряетъ или осуждаетъ какъ ему угодно.

Такъ какъ драматическое твореніе по натурѣ своей имѣетъ въ себѣ жизненность, которая со стороны публики доставляетъ ей благосклонный пріемъ, то драматическій поэтъ долженъ прежде всего подчиниться требованіямъ, обезопашивающимъ такой успѣхъ независимо отъ другихъ условій и сообразно правиламъ искусства. Въ этомъ отношеніи я ограничусь самыми общими пунктами.

1. Въ драматическомъ дѣйствіи, цѣли, искомыя лицами должны имѣть въ основаніи интересъ, *общій* человѣческой природѣ, или, по крайней мѣрѣ, такую страсть, которая сильна и серьезна для его народа.

Но здѣсь, общее со стороны человѣчества и частное для той или другой націи могутъ быть далеки другъ отъ друга. Слѣдовательно, творенія, занимающія у одного народа вершину искусства и драматическаго развитія, могутъ совершенно не нравиться въ другое время и другой націи. Такъ, лирическая *Индѣйская* поэзія заключаетъ много вещей, которыя теперь кажутся намъ весьма граціозными, деликатными, очаровательными

ными, такъ что мы не чувствуемъ особенной разницы съ нами. Столкновеніе, напротивъ, на которомъ основано дѣйствіе въ драмѣ *Сакунтала*, именно, проклятіе исполненное гнѣва Брамы на юную дѣвицу за то, что она перестала уважать его, для насъ можетъ казаться только нелѣпымъ. Равнымъ образомъ, не смотря на красоту этой поэмы, исполненной очаровательной прелести, мы нисколько не можемъ интересоваться тѣмъ, что составляетъ существенный центръ дѣйствія. Тоже можно сказать о способѣ, которымъ Испанцы часто трактуютъ побужденіе личной *чести*. Они развиваютъ утонченную строгость и самую мелочную логику, жестокость которой глубоко оскорбляетъ наше воображеніе и нашу чувствительность. Помню, одинъ разъ, поставили на нашемъ театрѣ остававшуюся долго въ неизвѣстности піесу Кальдерона: *Тайное мщеніе за тайную обиду*, опытъ не удался и піеса упала совершенно. Другая трагедія въ томъ же родѣ, однако представляющая болѣе глубокую человѣческую борьбу: *Врачь своей чести* съ нѣкоторыми перемѣнами имѣла лучшій успѣхъ; даже больше, нежели *Постоянный принцъ*, въ которой католическій принцъ непреклонный, отвлеченный составлялъ также препятствіе интересу.

Совершенно по другимъ причинамъ трагедіи и комедіи Шекспира всегда привлекали въ театръ многочисленную публику; потому что въ нихъ очень хорошо преобладаетъ общій элементъ человѣческой природы, не смотря на все разнообразіе нравовъ. Отъ Шекспира никогда не отказывались, развѣ артистическія условія бывали столь тѣсны и столь исключительны, что не позволяли понимать такихъ твореній или мѣшали наслаждаться ими.

Древнія трагедіи имѣли бы такой же успѣхъ какъ и драма Шекспира, если бы мы, кромѣ перемѣнъ, къ которымъ привыкли въ отношеніи сценическаго представ-

ленія и нѣкоторыхъ сторонъ національныхъ идей, не требовали еще болѣе живости и глубины въ чувствахъ и страстяхъ, также большей обширности въ развитіи характеровъ. Притомъ, древнимъ сюжетамъ ни въ какое время не недоставало еффекта. И такъ, вообще можно утверждать, что чѣмъ больше драматическое искусство, не занимаясь интересами существенно человѣческими, выбирало чисто мѣстные характеры и страсти опредѣленныя только свойственными стремленіями какой нибудь націи, тѣмъ скорѣе оно гибло, не смотря ни накакія заслуги.

2. Но эти цѣли и эти дѣйствія, съ общимъ характеромъ принадлежащія человѣческой природѣ, должны во вторыхъ быть поэтически *приведены въ отдѣльность* и имѣть живую реальность. Драматическое твореніе не только должно обращаться къ живому чувству, какимъ конечно богата публика, но и представлять въ себѣ одушевленную картину *положеній*, *характеровъ и дѣйствій*.

Что касается здѣсь стороны *внѣшней обстановки нравовъ*, *обычаевъ* и другихъ обстоятельствъ, среди которыхъ происходитъ дѣйствіе, то я пространно разсуждалъ объ этомъ предметѣ въ другихъ мѣстахъ сочиненія (см. I. ч.). Драматическое приведеніе въ частность вездѣ должно быть такъ совершенно, поэтически живо, интересно, чтобы мы чувствовали себя увлеченными этою жизненностію и заинтересовались бы ею. Иначе она должна остаться только внѣшнею формою подъ управленіемъ нравственнаго и общаго начала, находящагося въ ней.

Важнѣе этой внѣшней стороны есть жизненность характеровъ. Характеры ни сколько не должны быть олицетворенными интересами, какъ напримѣръ это часто случается у нашихъ новѣйшихъ драматическихъ поэ-

товъ. Такое отвлеченіе страстей и опредѣленныхъ побужденій остается рѣшительно безъ еффекта.

Равнымъ образомъ, простое, поверхностное приведеніе въ недѣлимость нисколько не удовлетворяетъ; потому что тогда отдѣляются основаніе и форма по примѣру аллегорическихъ фигуръ. И никакъ не вознаградите этотъ недостатокъ глубокими чувствами, великими мыслями и громкими словами. Драматическій актеръ, напротивъ, долженъ быть лицемъ совершенно живымъ, полнымъ, цѣлымъ, котораго образъ мыслей и характеръ находились бы въ гармоніи съ его цѣлью и его дѣйствіями..

Здѣсь одно число частныхъ чертъ не составляетъ главнаго, но личность, которая ихъ проникаетъ и приводитъ къ единству. Эта живая личность, актеръ въ разговорѣ и въ дѣйствіи, есть единственный источникъ, изъ котораго должны выходить каждое частное слово, каждая личная черта чувства, дѣйствія, манеровъ, позы и прочее. Простой сборъ различныхъ качествъ и дѣйствій, хотя приведенныхъ въ одно и тоже цѣлое, не даетъ еще живаго характера; этотъ характеръ, напротивъ, предполагаетъ со стороны самаго поэта живое творчество богатаго воображенія. Къ такому роду принадлежатъ лица трагедій *Софокла*, хотя они и не представляютъ такого же богатства частныхъ чертъ, какъ эпическіе герои Гомера. Изъ новѣйшихъ, Шекспиръ и Гете главнымъ образомъ создали характеры, исполненные жизни Французы, напротивъ, въ своей старой драматической поэзіи показали болѣе расположенія къ простымъ и отвлеченнымъ олицетвореніямъ общихъ типовъ и общихъ страстей, нежели къ лицамъ истинно живымъ.

3. Но въ третьихъ, еще не все кончено когда достигли этой жизненности характеровъ. Ифигенія Гете и

его Тассъ, напримѣръ, двѣ поэмы, превосходныя съ этой стороны; однако, въ собственномъ смыслѣ, у нихъ нѣтъ драматической жизни, ихъ одушевленія.

Шиллеръ уже сказалъ объ Ифигеніи, что въ ней мѣсто дѣйствія замѣнено нравственнымъ началомъ и чувствомъ. И точно, еще недостаточны живопись и выраженіе внутреннихъ чувствъ различныхъ лицъ, въ опредѣленныхъ положеніяхъ. Драматическій интерессъ раждается изъ цѣлей, искомыхъ лицами. Такъ, Шиллеръ находитъ, что въ Ифигеніи ходъ піэсы слишкомъ спокоенъ и слишкомъ медленъ. По его словамъ, какъ бы ни поддерживали ее въ строгихъ трагическихъ идеяхъ, она явно переходитъ въ область епопеи. Истинно драматическій еффектъ производится *дѣйствіемъ*, а не изложеніемъ характера въ себѣ, независимо отъ опредѣленной цѣли и ея развитія. Въ епопеѣ могутъ найдти ходъ обширность характеровъ, многообразность качествъ, обстоятельствъ и событій. Въ драмѣ, напротивъ, самый обширный еффектъ производится сосредоточеніемъ цѣлаго на опредѣленномъ, составляющемъ узелъ піэсы. Въ этомъ смыслѣ Аристотель справедливо говоритъ (Піитика глава 6.), что для дѣйствія въ трагедіи есть два источника (aitiai dyo), мысль и характеръ (dianoia kai ethos), но что главное есть цѣль (telos) и чтобы лица не дѣйствовали для представленія характеровъ, а характеры понимались бы со стороны дѣйствія.

4. Послѣдній пунктъ касается *драматическаго поэта въ его отношеніи къ публикѣ*. Епическая поэзія въ своей первоначальной истинной формѣ требуетъ, чтобы поэтъ уничтожился предъ своимъ созданіемъ. Лирическій поэтъ, напротивъ, выражаетъ собственное чувство, свою личную мысль.

А какъ драма представляетъ дѣйствіе, происходящее

передъ нами, передъ нашими глазами а лица говорятъ и дѣйствуютъ отъ своего имени, то, кажется, поэтъ долженъ совершенно уничтожаться здѣсь болѣе, нежели въ епопеѣ, въ которой онъ является только разскащикомъ событій. Такой взглядъ справедливъ только съ одной стороны. Я сказалъ въ началѣ, что драма родилась въ ту эпоху, когда личное сознаніе достигло высшей степени развитія, въ основаніи и въ формѣ. Слѣдовательно, драматическое произведеніе не имѣетъ нужды, подобно эпической поэмѣ, казаться вышедшимъ изъ народной мысли, которой оно было только органомъ, не имѣющимъ личности. Въ совершенномъ твореніи мы желаемъ видѣть творчество оригинальнаго таланта, самосознающаго и, слѣдовательно, такъ же искусство и виртуозность личнаго поэта. Тѣмъ только драматическія произведенія, въ противоположность съ дѣйствительными дѣйствіями и событіями, достигаютъ своей высшей точки жизненности и артистическаго опредѣленія. Равнымъ образомъ, никогда не спорили столько о сюжетѣ драматическихъ поэтовъ, сколько объ авторахъ первоначальныхъ епопей.

Но въ другихъ отношеніяхъ, публика, сохранившая истинный смыслъ и истинный духъ искусства, не хочетъ видѣть въ драмѣ нѣкоторымъ образомъ случайныхъ капризовъ и расположеній личныхъ, стремленій и исключительныхъ мнѣній, проявленіе которыхъ болѣе или менѣе позволяется лирическому поэту. Она имѣетъ право требовать, чтобы въ теченіи и развязкѣ драматическаго дѣйствія трагическое или комическое всегда представлялось, что нибудь умное и истинное. Въ этомъ смыслѣ я и выше требовалъ отъ драматическаго поэта, прежде всего, такого главнаго условія, чтобы онъ умѣлъ глубокимъ взоромъ проникнуть сущность человѣческой природы и божественное управленіе міромъ и въ тоже время ясно и истинно открывать вѣчную сущ-

ность, находящуюся въ основаніи воли его характеровъ, страстей или судебъ. При такомъ высокомъ понятіи, съ живою способностію артистическаго творчества, конечно, поэтъ можетъ въ извѣстныхъ обстоятельствахъ стать въ противоположность съ тѣсными идеями и дурнымъ вкусомъ своего времени и своей націи. Тогда разногласіе не ему ставится въ вину, а публикѣ. Его долгъ слѣдовать только истинѣ и генію, который его возбуждаетъ. Лишь бы онъ былъ истиненъ, онъ вездѣ пріобрѣтетъ побѣду, гдѣ только дѣло идетъ объ истинѣ.

Но въ какой мѣрѣ можетъ драматическій поэтъ выходить на сцену передъ свою публику, этого нельзя опредѣлить точнымъ образомъ. Я только напомню вообще, что во многія эпохи драматическая поэзія употребляема была для проложенія пути новымъ идеямъ, политикѣ, нравственности, поэзіи, религіи. Уже *Аристофанъ* въ своихъ первыхъ комедіяхъ пускается въ живую полемику противъ новаго политическаго положенія Афинъ и Пелопонезской войны. *Вольтеръ* также старается распространить начало своего раціонализма своими драматическими твореніями. Но преимущественно *Лессингъ* въ своемъ *Натанѣ Мудромъ* силится оправдать свои нравственныя вѣрованія въ противоположность съ религіознымъ православіемъ. *Гете*, въ первыхъ своихъ произведеніяхъ возставалъ противъ прозаичности германскихъ идей о жизни и искусствѣ, въ чемъ самъ *Тикъ* частно подражалъ ему. Если такой взглядъ поэта открывается какъ высшій взглядъ и не отдѣляется отъ представляемаго дѣйствія, какъ независимое намѣреніе, до той степени, чтобы послѣднее являлось только средствомъ; то оно не дѣлаетъ искусству насилія и не составляетъ упрека. Напротивъ, если поэтическая свобода творенія терпитъ отъ того, то поэтъ по такому истинному направленію, но независимому, артистиче-

скаго творчества, можетъ еще произвесть важное впечатлѣніе на публику. Однако интересъ, возбуждаемый имъ тогда, грубъ и мало имѣетъ связи съ интересомъ искусства. Весьма дурно, если поэтъ съ обдуманнымъ намѣреніемъ хочетъ льстить ложному направленію, господствующему въ публикѣ единственно изъ угодливости и удѣлитъ вдвойнѣ противъ истины и противъ искусства.

Наконецъ, скажу, что изъ различныхъ родовъ поэзіи трагедія не представляетъ такой обширности для развитія личности поэта, какъ комедія, въ которой натурально играютъ существенную роль случайность и произволъ личности. Таковъ, напримѣръ, Аристофанъ въ своихъ Парабазахъ. Тамъ онъ въ частомъ сношеніи съ публикою, не скрываетъ своихъ политическихъ видовъ, днѣвныхъ событій и положеній. Онъ даетъ мудрые совѣты согражданамъ, бранитъ своихъ враговъ и соперниковъ по искусству, иногда выставляетъ свою личность и мелочи своей жизни.

II. Внѣшнее исполненіе драматическаго творенія.

Поэзія, одна изъ всѣхъ искусствъ, прямо говоритъ воображенію. Но какъ драма, вмѣсто того, что бы разсказывать событія или выражать внутреннія чувства, представляетъ дѣйствіе происходящее предъ нашими глазами, то она впала бы въ противорѣчіе собственной цѣли, если бы должна была ограничиться средствами, какія поэзія въ состояніи ей доставить. Правда, дѣйствіе открываетъ намъ чувства и страсти души и въ этомъ отношеніи позволяетъ совершенно выразить себя словомъ. Но съ другой стороны, оно движется также во внѣшнемъ мірѣ, представляетъ цѣлаго человѣка въ

его бытіи, также физическомъ, въ его дѣйствіяхъ, позѣ, движеніяхъ его тѣла, физіономическомъ выраженіи его чувствъ и страстей, равно какъ въ сношеніяхъ съ подобными себѣ и въ борьбѣ съ ними. Доселѣ лице, поставленное на сцену, требуетъ внѣшней обстановки, опредѣленнаго мѣста для движенія и дѣйствія. Потому, драматическая поэзія, если справедливо, что ни одна ея сторона не можетъ быть предоставлена случаю и произволу, должна артистически сформировать это лице, какъ составную часть самаго искусства и потому имѣетъ нужду въ пособіи почти всѣхъ другихъ искусствъ. Сцена есть родъ языческаго храма, архитектурная обстановка, внѣшняя натура. Съ этихъ двухъ сторонъ она должна быть представлена живописно. Далѣе, въ этой мѣстности являются одушевленныя статуи, артистически открывающія свою волю и свое чувство какъ въ выразительной декламаціи такъ и въ живой игрѣ физіономіи, жестовъ, позъ и тѣлесныхъ движеній. А въ этомъ отношеніи можетъ открыться различіе, напоминающее намъ, что уже выше обозначено въ музыкѣ, какъ противоположность рода речитативнаго и мелодическаго. Въ самомъ дѣлѣ, въ речитативной или пѣвучей музыкѣ слово, въ своемъ духовномъ значеніи, есть главный предметъ, а его характеристическое выраженіе вполнѣ подчиняетъ себѣ музыкальную сторону. Мелодія, напротивъ, хотя и можетъ допустить въ себя смыслъ словъ, идетъ и развивается свободно сама для себя, въ своей собственной области. Такова же и драматическая поэзія. То она служитъ единственно музыкѣ, какъ чувственное основаніе и какое нибудь придаточное; тогда поэтическое слово есть главный господствующій предметъ. То все, бывшее прежде пособіемъ и акомпаниментомъ, становится посредствомъ ея цѣлію и развивается въ собственной сферѣ, что бы произвесть частную красоту. Декламація уступаетъ мѣсто музыкѣ

а дѣйствіе мимическимъ танцамъ, и постановка на сцену сама творитъ себѣ по роскошки и украшеніямъ живописи права на артистическое совершенство. Теперь, если какъ и случалось не однажды въ эти послѣднія времена предъ лицемъ этого внѣшняго драматическаго исполненія мы удержимъ поэтическій елементъ, то для подробнаго изученія сюжета найдемъ слѣдующіе пункты:

1. Драматическая поэзія, которая хочетъ ограничиться собою какъ поэзія и, слѣдовательно, отдѣляя свои созданія отъ театральнаго исполненія.

2. Искусство, собственно говоря театральное, сколько оно ограничивается декламаціей, игрой физіономіи и дѣйствіемъ, такъ что поэтическое слово могло бы остаться опредѣляющимъ и преобладающимъ элементомъ.

3. Наконецъ, исполненіе, употребляющее всѣ средства постановки на сцену: музыку и танцы и позволяющее имъ быть независимыми предъ поэтическимъ словомъ.

I. Чтеніе драматическихъ твореній.

Истинные матеріалы драматической поэзіи не только суть голосъ человѣческій и слово, какъ мы видѣли выше; это есть также весь внѣшній человѣкъ, не просто обнаруживающій чувства, картины и мысли, но впутанный въ какое нибудь дѣйствіе всею своею личностію, имѣющій вліяніе на идеи, намѣренія, дѣйствія и поддержку другихъ лицъ, но и самъ равно подлежащій вліянію ихъ дѣйствій и ихъ словъ.

Это назначеніе драматической поэзіи, основанное на самой ея сущности, оставалось въ пренебреженіи. Въ особенности и намъ Нѣмцамъ и нашей эпохѣ принадлежалъ взглядъ на устройство драмы для представленія

не слишкомъ правильный; мы считали ее не существеннымъ дѣломъ и всѣ драматическіе актеры, объявляя себя равнодушными и даже съ презрѣніемъ относившіеся объ этомъ пунктѣ, выказывали желаніе и надежду выставить свою работу на сцену. Впрочемъ, если очень многія новѣйшія драмы не удостоиваются сцены, то по причинѣ очень простой, именно: онѣ не драматическія.

Конечно нельзя утверждать будто бы драматическое твореніе не могло удовлетворить насъ поэтически своимъ внутреннимъ достоинствомъ.

Но это внутреннее драматическое достоинство существенно дается только дѣйствіемъ, такъ понятымъ, что оно дѣлаетъ драму превосходною для представленія. Лучшее доказательство тому находимъ въ греческихъ трагедіяхъ. Правда, нынѣ мы не видимъ ихъ на театрѣ, но если внимательно разобрать ихъ, то сознаемся, что и теперь доставляютъ онѣ полное удовольствіе потому, что въ свое время написаны были именно для сцены. Удалены онѣ отъ нынѣшней сцены не по драматическому устройству, отличному отъ нашего, употребленіемъ хоровъ, а по національнымъ требованіямъ и идеямъ, на которыхъ онѣ построены. Мы далеки отъ этихъ идей и при нихъ не находимъ себя у себя. Болѣзнь ноги у Филоктета, напримѣръ, его жалобы были бы невыносимы и для глаза, и для уха; даже для насъ не интересны были бы стрѣлы Геркулеса; а между тѣмъ онѣ составляютъ главный предметъ піесы. Также, приношеніе человѣка въ жертву въ Ифигеніи, въ Авлидѣ или въ Тавридѣ, конечно понравится въ оперѣ, но въ Трагедіи его надобно представить совершенно иначе, какъ поступилъ Гете.

Привычка читать только піесу или видѣть ея представленіе на театрѣ привело еще большую ошибку; думали, что сами поэты назначали свое сочиненіе час-

тію для чтенія и это обстоятельство не имѣетъ никакого вліянія на натуру композиціи. Конечно, при этомъ взглядѣ есть нѣкоторыя части (относящіяся только ко внѣшней сторонѣ и въ смыслѣ такъ называемаго знанія сцены), уничтоженіе которыхъ не уменьшаетъ достоинства драматическаго сочиненія съ поэтической стороны. Таково, напримѣръ, искусство вычислять время, продолженія сцены для того, чтобы слѣдующая за ней съ большими приготовленіями шла удобнѣе, или чтобы актеръ имѣлъ больше времени одѣться, отдохнуть и проч. Такое знаніе или такая смѣтливость не даютъ никакой поэтической выгоды; оно зависитъ болѣе или менѣе отъ измѣнчивыхъ и условныхъ правилъ театра. Напротивъ, есть другіе пункты, въ отношеніи которыхъ поэтъ, чтобы быть истинно драматическимъ, долженъ имѣть предъ глазами живое представленіе, заставить лица говорить и дѣйствовать въ этомъ смыслѣ, т. е. въ смыслѣ какого нибудь истиннаго и настоящаго дѣйствія. Судя по этимъ сторонамъ театральное выполненіе есть истинный пробный камень. Ибо простые разговоры и отрывки изъ того, что называютъ изящнымъ стилемъ, не устоятъ передъ судомъ публики съ здравымъ и развитымъ вкусомъ, если у нихъ нѣтъ драматической истины.

Безъ сомнѣнія, нѣкоторыя эпохи и вкусъ публики можетъ ошибаться по ложнымъ понятіямъ, которыя ему вложили въ голову, по причудамъ знатоковъ и критиковъ. Но если у него есть еще истинный смыслъ, то онъ доволенъ бываетъ только тогда, когда характеры являются и дѣйствуютъ, какъ требуетъ того живая дѣйствительность, натура и искусство. Если, напротивъ, поэтъ хочетъ писать только для одинокаго читателя, то легко можетъ позволить своимъ лицамъ говорить и дѣйствовать почти такъ, какъ письменно излагаетъ причины своихъ проектовъ, если употреб-

ляетъ увѣреніе въ другихъ или открываетъ свое сердце передъ нами, то между принятіемъ письма и отвѣтомъ намъ приходитъ въ голову много идей и сужденій. Мысль обнимаетъ обширное поле возможностей. Но если дѣло идетъ о рѣчи лицъ въ присутствіи, то можно предполагать нѣкоторый произволъ въ побужденіяхъ, чувствахъ и рѣшимости. Это—быстрая смѣна словъ, жестовъ, отвѣтовъ и возраженій безъ умнаго оборота сужденій. Далѣе, дѣйствія и разговоръ въ каждомъ положеніи выходятъ живымъ образомъ изъ характера лицъ, не имѣющихъ времени выбирать различныя возможности. Въ этомъ не незначительно для поэта и его сочиненія обращать вниманіе на сцену, требующую такой драматической дѣятельности. Еще болѣе, по моему мнѣнію, никакая театральная піеса, собственно говоря, не должна печататься, но, подобно древнимъ, принадлежать въ манускриптѣ театральному репертуару и въ незначительномъ количествѣ обращагься въ публикѣ. Тогда бы мы не видѣли столько драмъ съ такимъ отдѣланнымъ стилемъ, содержащихъ прекрасныя чувствованія, прекрасныя сужденія и глубокія мысли, но погрѣшающихъ въ томъ, что, драматически говоря, составляетъ драму, т. е. въ дѣйствіи и въ его одушевленной жизни.

Когда читаютъ сами съ собою или передъ обществомъ какое нибудь драматическое сочиненіе, то трудно рѣшить: точно ли оно останется безъ еффекта на сценѣ? Самъ Гете, уже опытный въ театрѣ, въ послѣднее время своей жизни слишкомъ сомнѣвался въ этомъ пунктѣ, по необыкновенной запутанности нашего вкуса, которому могутъ нравиться вещи самыя разнородныя. Если велики и просты лица и цѣли ихъ, то безъ сомнѣнія легко ихъ понять. Но движенія интересовъ, постепенный ходъ дѣйствія, запутанность положеній, точная мѣра, въ которой характеры дѣйствуютъ одни на другихъ, достоин-

ство и вѣроятносгь ихъ позы и разговоровъ, вотъ о чемъ трудно судить при простомъ чтеніи. безъ театральнаго представленія. Въ драмѣ разговоръ требуетъ многихъ различныхъ лицъ и не одного тона, какъ бы артистически онъ ни былъ отмѣненъ и отличенъ.

Притомъ, въ громкомъ чтеніи затрудняешся, должно ли называть всякій разъ говорящія лица или нѣтъ. То и другое имѣетъ свои неудобства; если произношеніе монотонно, то необходимо означать имена, хотя и здѣсь роняется выраженіе страсти. Если на оборотъ, произношеніе драматически живо, такъ что заставляетъ насъ дѣйствительно присутствовать при положеніи, тогда легко можетъ родиться новое противорѣчіе. Ухо довольно, но глазъ имѣетъ также свои требованія. Если мы слышимъ какое нибудь дѣйствіе, то хочемъ видѣть дѣйствующія лица, ихъ жесты, обстановку. Глазъ требуетъ полнаго спектакля. А передъ нимъ только чтецъ, сидящій, спокойный въ частномъ обществѣ. Потому, чтеніе въ обществѣ всегда есть неудовлетворительная средина между простымъ, нѣмымъ чтеніемъ безъ претензій, въ которомъ дѣйствительная сторона изчезаетъ совершенно или представляется воображенію, и между театральнымъ выполненіемъ.

II. Театральное дѣйствіе.

Съ истиннымъ драматическимъ представленіемъ, рядомъ съ музыкой, является второй рядъ выполненія, искусство комедіанта, въ особенности развитое въ наше время. Натура его такова: призывая на помощь жесты, дѣйствія, декламацію, мимику, танцы и выставляя ихъ на сценѣ оно полагаетъ главнымъ предметомъ разговоръ и его поэтическое выраженіе. Вотъ гдѣ ис-

тинное положеніе для поэзіи, какъ поэзіи. Какъ скоро мимика, пѣніе или танцы начинаютъ развиваться независимо и только для себя, музыка становится только средствомъ, теряетъ свое вліяніе на эти искусства, которыя прежде только акомпанировали ей. Въ этомъ отношеніи представляются слѣдующіе пункты:

1. На первой степени мы находимъ театральное искусство такое, какъ оно существовало у Грековъ. Здѣсь поэзія сочетается сначала съ скульптурою. Дѣйствующее лице есть только видимый образъ полной формы человѣческаго тѣла. Но какъ только эта статуя одушевляется, проникается поэтическою мыслію и выражаетъ ее, связывается съ каждымъ внутреннимъ движеніемъ страстей, даетъ имъ слово и голосъ, такъ это представленіе становится одушевленнѣе, духовно яснѣе, чѣмъ настоящая статуя и картина. Въ такомъ одушевленіи мы можемъ отличить двѣ стороны:

Первая есть сторона декламаціи, какъ артистическаго произношенія. У Грековъ декламація была мало отдѣлана. Главную ея часть составляла понятливость; а мы въ звукѣ голоса и въ способѣ произношенія хотимъ видѣть все выраженіе души и оригинальность характера съ его самыми нѣжными оттѣнками и гармоніями, какъ съ его противоположностями и самыми разительными контрастами. Древніе, напротивъ, прибавляли къ декламаціи музыку и для того, чтобы выставить метръ и для болѣе богатаго модуляціями выраженія словъ (хотя слова оставались главнымъ предметомъ). Но діалогъ, вѣроятно, говорили съ легкимъ акомпаниментомъ. Хоры напротивъ излагались лирическимъ музыкальнымъ образомъ. Пѣніе, по своей акцентуаціи, болѣе сильной, должно было сдѣлать болѣе понятнымъ значенія строфъ хора. Иначе я не знаю, какъ Греки могли понимать хоры Есхила и Софокла. Хотя имъ не нужно было какъ намъ напрягать свой умъ, чтобы понять смыслъ ихъ, но

признаюсь, какъ Нѣмецъ, и если я способенъ понимать что нибудь, что если бы написать нѣмецкое лирическое стихотворенiе подобнымъ стилемъ и прочитать его съ высоты театра, оно останется всегда темно для меня.

Второй елементъ составляютъ жесты и тѣлесныя движенiя. При этомъ также стоитъ замѣтить, такъ какъ Греческiе актеры носили маски, то у нихъ не было игры физiономiи. Черты лица представляли скульптурную неизмѣнную картину, пластическая неподвижность которыхъ не допускала измѣнчиваго выраженiя, ни душевныхъ чувствъ, ни характера лицъ. Чувства возбуждались общею страстiю, постоянную цѣль которыхъ они преслѣдовали среди столкновенiй драмы. Эта страсть не имѣла глубины новѣйшаго чувства и не развивалась, какъ теперь, въ запутанности частныхъ положенiй. При томъ игра актера была простая: отъ чего мы не знаемъ совсѣмъ знаменитой Греческой мимики. Часто даже сами поэты играли свои пiэсы, такъ поступали Софоклъ и Аристофанъ. Въ трагедiи фигурировали иногда простые граждане, совсѣмъ не назначенные для этого искусства. Напротивъ, пѣнiе хоровъ сопровождалось танцами, что Нѣмцы при нынѣшнихъ танцахъ отвергнули какъ безполезный предметъ. У Грековъ это составляло существенную часть внѣшней цѣлости ихъ театральнаго выполненiя.

Такимъ образомъ у древнихъ слово и духовное проявленiе великихъ страстей удерживаютъ полное свое поэтическое право, такъ и внѣшняя реальность получаетъ совершенное развитiе при акомпанировкѣ музыки и танцевъ. Такое конкретное единство даетъ цѣлому представленiю пластическiй характеръ; ибо духъ, вмѣсто того, чтобы удаляться въ себя и выражаться съ внутреннимъ сосредоточенiемъ, сочетается и совершенно гармонируетъ со стороною, также законною чувственнаго проявленiя.

2. Среди музыки и танцевъ страдаетъ слово такъ, какъ оно должно быть истиннымъ выраженіемъ духа. Новѣйшее театральное искусство умѣло освободиться отъ этихъ елементовъ. И такъ поэтъ сохраняетъ здѣсь отношеніе только съ актеромъ; актеръ долженъ передавать поэтическое твореніе чувствамъ посредствомъ декламаціи, игры, физіономіи и жестовъ. Но такое отношеніе автора ко внѣшнимъ орудіямъ есть совершенно особенная противоположность съ другими искусствами. Въ живописи и скульптурѣ артистъ самъ выполняетъ свои понятія на мраморѣ, мѣди или краскахъ и, хотя она какъ музыкальное выраженіе требуетъ посторонихъ рукъ и голосовъ, но здѣсь господствуетъ механическая ловкость, хотя выполненіе не должно быть бездушно. Актеръ, напротивъ, со всѣмъ своимъ лицемъ, фигурой, голосомъ и прочее входитъ въ художественное произведеніе и его обязанность есть вполнѣ тождествоваться съ представляемою ролею.

Въ этомъ отношеніи поэтъ имѣетъ право требовать отъ актера, чтобы онъ весь вошелъ въ данную ему ролю, не прибавляя ничего собственнаго, чтобы велъ себя какъ авторъ, также бы понялъ и развилъ ее. Актеръ долженъ быть нѣкоторымъ образомъ инструментомъ, на которомъ играетъ авторъ, губкою, которая впиваетъ всѣ краски и возвращаетъ ихъ безъ перемѣны.

Удревнихъ это было легче; декламація старалась только сдѣлать понятными слова, а елементъ Ритма поручался музыкѣ. Маски закрывали лица; дѣйствію оставалось небольшое поле. Потому актеръ безъ труда могъ выполнять свою ролю, передавая общую трагическую страсть. Въ комедіи, хотя надобно было представлять фигуры живыхъ лицъ, на примѣръ Сократа, Никія, Клеона и прочихъ; но эти личныя черты передавались отчасти масками. Съ другой стороны и не требовалось большой

личности потому, что и самъ Аристофанъ употреблялъ эти характеры только для того, чтобы представить общія черты духа современныхъ нравовъ.

Совсѣмъ иначе поступаютъ на новѣйшемъ театрѣ. Здѣсь нѣтъ масокъ и акомпанимента музыки; мѣсто ихъ занимаютъ игра физіономіи, множество жестовъ и декламація съ богатымъ акцентомъ. Во первыхъ, страсти представляются живѣе и съ большею личностію, хотя бы выставлялись общимъ образомъ, какъ составители типовъ, какъ характеристика какого нибудь вида. Съ другой стороны, оригинальные характеры представляютъ большое число частныхъ качествъ, которыхъ проявленіе, также частное, должно представиться нашимъ глазамъ въ живой дѣйствительности. Особенно лица Шекспира суть люди конченные, полные; такъ равно и отъ актера требуется, чтобы онъ показалъ людей въ такой же совокупности, въ такихъ же обильныхъ чертахъ. Тонъ его голоса, разсказъ, жесты, физіономія, вообще все внѣшнее и внутреннее проявленіе требуютъ собственной оригинальности, сообразной опредѣленной ролѣ.

Потому, кромѣ разговора, игра жестовъ съ различными оттѣнками имѣетъ совсѣмъ другую важность, нежели въ древности. Еще болѣе поэтъ часто предоставляетъ игрѣ актера много вещей, которыя древніе выражали словами. Мы укажемъ для примѣра на конецъ піэсы *Валленштейна*. Старикъ Октавіо именно погубилъ Валленштейна; онъ находитъ его убитымъ умышленно, по доносу Бутлера. А въ минуту, когда графиня Терцки объявляетъ, что она приняла ядъ, приходитъ письмо отъ императора. Гордонъ прочелъ адресъ и отдаетъ письмо Октавіо со взоромъ укоризны и говоритъ: *Принцу Пикколомини*. Октавіо въ ужасѣ поднимаетъ къ небу глаза, полные скорби. Здѣсь не выражается словами то, что испытываетъ Октавіо, видя наказаніе за услугу,

кровавую развязку которой онъ долженъ приписать отчасти себѣ. Выраженіе скорби вполнѣ предоставлено мимикѣ актера. Теперь поэзія съ такими требованіями новѣйшаго драматическаго искусства, при своихъ средствахъ исполненія легко можетъ находиться въ затрудненіи, какое древнимъ было неизвѣстно. Въ самомъ дѣлѣ, актеръ, какъ живой человѣкъ, имѣетъ въ отношеніи органа, внѣшности, выраженія физіономіи свою врожденную оригинальность, которую онъ долженъ уничтожить, чтобы выразить общую страсть или извѣстный типъ, или согласить ее съ чертами, рѣзко отдѣленными поэтомъ съ различными лицами своихъ ролей.

Теперь актеру даютъ имя *артиста* и уважаютъ его артистическое знаніе. По нынѣшнему понятію быть актеромъ не считается ни безнравственнымъ дѣломъ, ни стыдомъ въ глазахъ общества. И очень справедливо, потому что это искусство требуетъ много талантовъ понятливости, постоянства, усердія, упражненія, знанія, а болѣе всего натуральнаго генія.

Актеръ долженъ не только глубоко входить въ мысли поэта, проникнутыя его ролею, сообразовать съ ними свою личную оригинальность нравственно и физически, но при творческомъ собственномъ талантѣ долженъ во многихъ случаяхъ дополнить слова, пропуски, находить переходы и вообще объяснять намъ поэта, дѣлать видимыми въ своей игрѣ тайныя его намѣренія, открывать глубокія черты его генія и всѣ тайны его созданія.

III. Театральное искусство, независимо отъ поэзіи.

Наконецъ, искусство выполненія достигаетъ третьей степени успѣха, когда, освободившись отъ господства поэзіи, оно изъ простаго акомпанимента и средства

дѣлаетъ какой нибудь независимый предметъ и доводитъ его до совершенства въ своемъ родѣ. Музыка и танцы не мало способствуютъ къ этому освобожденію въ развитіи драматическаго искусства, какъ искусства комедіанта собственно.

Въ отношеніи къ послѣднему допускаются вообще двѣ системы: по первой, какъ сказано выше, актеръ физически и нравственно долженъ быть только живымъ органомъ поэта. Французы, высоко цѣнящіе заученныя роли, равно какъ и всѣ отзывающіяся школою и вообще болѣе типическія въ своихъ театральныхъ представленіяхъ, явились вѣрными этой системѣ въ своей трагедіи и въ высокой комедіи.

По второй системѣ театральное искусство занимаетъ совсѣмъ противоположное мѣсто. Твореніе поэта становится въ свою очередь простымъ придаточнымъ, рамою, чтобы выставить натуральность, ловкость и искусство актера. Въ самомъ дѣлѣ, часто претендуютъ актеры, что поэтъ долженъ для нихъ только писать. Тогда поэзія должна ограничиться тѣмъ, чтобы доставить артисту случай выказать свою душу и свое искусство, однимъ словомъ, прелесть своего личнаго таланта въ самомъ блестящемъ развитіи. Такова у Итальянцевъ Comedia dell arte, гдѣ въ самомъ дѣлѣ характеръ Arlecchino dottore и пр. были опредѣлены и также даны положенія и преемство сценъ. Актерамъ предоставлено было почти все прочее развитіе. Піэсы Ифланда и Коцебу, незначительныя большею частію состороны поэзіи, доставляютъ подобный случай свободному изобрѣтенію актера. Многія изъ этихъ фабричныхъ произведеній имѣютъ форму эскизовъ и, актеръ, по своему живому творчеству, долженъ сдѣлать изъ нихъ что нибудь интересное для своего лица а не для лица другаго. Здѣсь то въ особенности встрѣчаемъ страсть къ натуральному, простиравшемуся въ оное время до того, что

почитали превосходною игрою актера какое-то ворчанье словъ, которыхъ никто не понималъ. Гете, напротивъ, перевелъ *Танкреда* и *Могомета* Вольтерова для Веймарскаго театра именно для того, чтобы отучить актеровъ отъ этой натуральности и привесть ихъ болѣе къ возвышенному тону. Французы, вообще, даже въ живыхъ шуткахъ, всегда глядятъ въ глаза публикѣ. А съ простою натуральностію и живостію, обратившеюся въ рутину, достигаютъ успѣха только при простомъ умѣньѣ и ловкости характеризовать роли. Но если актеръ хочетъ произвесть истинно артистическій эффектъ въ этомъ родѣ, то онъ долженъ возвыситься до оригинальной виртуозности, какую я описалъ выше, въ статьѣ музыкальнаго выполненія.

2. Вторая область театральнаго искусства, которая можетъ стать въ этомъ кругу, есть новѣйшая *Опера*, особенно съ частнымъ направленіемъ, какое она принимаетъ теперь. Въ оперѣ вообще музыка есть главное; хотя музыка получаетъ свой сюжетъ отъ поэзіи и языка, но трактуетъ и представляетъ его свободно, по своимъ собственнымъ цѣлямъ. У насъ, Нѣмцевъ, опера сдѣлалась теперь предметомъ роскоши. Обстановка, пышныя декораціи, великолѣпные костюмы, множество фигурантовъ въ хорахъ, дѣйствія ихъ составляютъ главную и независимую часть спектакля. Еще Цицеронъ жаловался на эту пышность въ римской трагедіи. Конечно, такое обиліе внѣшности придаточныхъ неумѣстно въ трагедіи, существеннымъ основаніемъ которой служитъ поэзія, хотя Шиллеръ прибѣгалъ къ такой обстановкѣ, въ *Орлеанской дѣвѣ*; для оперы, напротивъ, среди ощутительной роскоши пѣсенъ, гармоніи хоровъ, аккорда голосовъ и инструментовъ можно позволить это волшебное очарованіе внѣшняго убранства. При великолѣпныхъ декораціяхъ костюмы и все прочее должны имъ гармонировать. Внѣшней пышности, хотя

показывающей упадокъ истиннаго искусства, соотвѣтствуетъ, какъ самый сообразный предметъ, чудесное, измѣняющее натуральный ходъ вещей, фантастическое, сказки и проч. которыхъ примѣръ показалъ намъ Моцартъ въ своей *Волшебной флейтѣ*. Но когда истощено все искусство постановки на сцену и декораціи, костюмы и инструменты и проч. и когда истинное драматическое основаніе и прелесть и вѣрность потеряны, въ такомъ случаѣ лучше всего читать *Тысячу* и *одну ночь*.

3. Тоже замѣчаніе прилагается и къ нынѣшнему *балету*, которому приличны прежде всего необыкновенные сюжеты въ родѣ дѣтскихъ повѣстей. Здѣсь, кромѣ живописной прелести декорацій, группъ и картинъ, главнымъ сдѣлались измѣнчивая пышность и очарованіе декорацій, костюмовъ и эффекты свѣта; такъ что мы находимся въ такомъ мірѣ, гдѣ всѣ положительное, вся проза, потребности и нужды ежедневной жизни остаются далеко позади насъ. Съ другой стороны, знатоки приходятъ въ восторгъ отъ искусной гибкости, эластичности и отважности ногъ.

Ибо все это играетъ первую роль въ нынѣшнихъ танцахъ. Но если и пробивается еще духовное выраженіе въ этой простой ловкости, сбившейся до послѣдней крайности, незначительности и скудости духа, то она послѣ полнаго торжества надъ техническими трудностями обязана размѣру и гармоніи движеній свободою и граціею, которыя весьма рѣдки. Къ танцамъ прибавляется вторый елементъ, занимающій здѣсь мѣсто хоровъ и *соло* оперы, именно, какъ собственное выраженіе дѣйствія, *пантомима*, которая, впрочемъ, по мѣрѣ того, какъ новѣйшіе танцы пріобрѣтаютъ техническую ловкость, потеряла свою цѣну и совершенно упала, такъ что настоящему балету грозитъ болѣе и болѣе

уничтоженіе, тогда какъ онъ одинъ способенъ былъ поднять ее въ свободной области искусства.

III. Драматическая поэзія въ своихъ различныхъ видахъ и главныхъ своихъ историческихъ эпохахъ.

Если бросить быстрый взглядъ на ходъ, какому мы слѣдовали въ нашихъ прежнихъ изслѣдованіяхъ, то оказывается, что сперва мы опредѣлили начало драматической поэзіи по ея общимъ и частнымъ характерамъ, равно какъ по ея отношенію къ публикѣ. Во вторыхъ, мы видѣли, что драма, представляя нашему взору какое нибудь полное дѣйствіе въ его истинномъ развитіи, существенно имѣетъ надобность въ представленіи совершенно чувственномъ и, сообразно натурѣ искусства, не иначе можетъ достичь его, какъ посредствомъ театральнаго выполненія. Но теперь, что бы дѣйствіе могло такимъ образомъ представиться, то оно должно быть совершенно опредѣлено въ себѣ и конечно по поэтическому понятію и выполненію. А это возможно тогда только, когда драматическая поэзія, въ третьихъ, раздѣлится на частные виды, заимствующіе свой типъ у различія, по которому проявляются вдругъ: цѣль, искомая лицами, характеръ ихъ, борьба между ними и развязка полнаго дѣйствія.

Главныя формы, вытекающія изъ этого различія и появляющіяся въ историческомъ развитіи *суть трагическое и комическое*, равно какъ ихъ сочетаніе. Онѣ такъ важны въ драматической поэзіи, что доставляютъ начало раздѣленію различныхъ родовъ.

И такъ, если мы глубже изслѣдуемъ эти частные пункты, то должны:

1. Показать общее начало трагедіи, комедіи и такъ называемой драмы.

2. Показать характеръ драматической поэзіи древней и новой, которая въ своей противоположности воспроизводитъ развитіе прежнихъ родовъ.

3. Наконецъ, изслѣдовать частныя формы, которыя трагедія и комедія способны въ частности принять въ ходѣ этой противоположности.

I. Начало трагедіи, комедіи и драмы.

Начало, служащее къ раздѣленію епической поэзіи на свои виды, есть различіе, вытекающее изъ того, что субстанціальная идея, основаніе епическаго представленія, то выражается въ своей общности, то излагается въ разсказѣ подъ формою характеровъ, дѣйствій и существенныхъ событій.

Въ лирической поэзіи, напротивъ, рядъ видовъ устроивается по различнымъ способамъ выраженій, соотвѣтствующимъ степени и способу, по которымъ сюжетъ болѣе или менѣе тѣсно связывается съ лицемъ поэта, открывающаго внутреннія чувства своей души.

Что касается драматической поэзіи, которая составляетъ изъ столкновенія между страстями и характерами и изъ развязки подобной борьбы центръ своихъ представленій, то она можетъ производить начало раздѣленія своихъ родовъ только отъ различнаго отношенія, въ какомъ лица находятся предъ искомою *цѣлью* и представляемою идеей. Въ самомъ дѣлѣ, опредѣленная натура этого отношенія есть рѣшительный пунктъ, характеризующій частный способъ борьбы и драматической развязки. Тѣмъ она доставляетъ существенный типъ полнаго дѣйствія въ его артистическомъ и живомъ представленіи.

Главные пункты, достойные нашего вниманія суть

вообще начала, примиреніе которыхъ составляетъ сущность всякаго драматическаго дѣйствія, именно: съ одной стороны *доброе*, *великое*, *божественное* въ дѣйствительномъ и свѣтскомъ мірѣ, какъ составляющее истинное и вѣчное основаніе характера человѣческой воли; съ другой стороны личность, сама въ себѣ, въ своихъ произвольныхъ намѣреніяхъ и въ своей свободѣ, неограниченной правилами. Безъ сомнѣнія, истинное въ себѣ и для себя открывается въ драматической поэзіи подъ какою бы формою ни являлось дѣйствіе, какъ существенное основаніе. Но опредѣленный способъ, въ которомъ это начало проявляется, представляетъ различныя и даже противоположныя формы, смотря потому, что въ лицахъ, въ ихъ дѣйствіяхъ и борьбахъ господствующею формою бываетъ субстанціальная сторона, или напротивъ, сторона произвола, глупости и испорченности.

Въ этомъ отношеніи мы должны изслѣдовать начало слѣдующихъ родовъ: *трагедіи*, по ея оригинальному и субстанціальному типу; *комедіи*, въ которой надъ личностью какъ личностью въ волѣ и дѣйствіи равно и во внѣшнихъ случаяхъ господствуютъ всѣ отношенія и всѣ интересы; *драмы*, или спектакля собственно, въ тѣсномъ смыслѣ слова, какъ средняго термина между первыми двумя родами.

I. Что касается *трагедіи*, я укажу только самыя общія начала; ибо частные пункты можно понять только по различіямъ, открывающимся въ историческомъ развитіи.

1. Истинное основаніе трагическаго дѣйствія, въ отношеніи искомой цѣли трагическихъ лицъ, заключается въ кругѣ силъ законныхъ, истинныхъ въ себѣ, опредѣляющихъ человѣческую волю. Это — семейныя связи, супружеская любовь, дѣтская любовь, любовь

отца и матери, брата и прочее, также страсти и интересы гражданской жизни, патріотизмъ гражданъ, авторитетъ правителей государства. Еще болѣе, это—само религіозное чувство; впрочемъ, не въ формѣ смиренной таинственности или какъ страдательное повиновеніе, но какъ пламенная ревность къ интересамъ и отношеніямъ дѣйствительной жизни. Вотъ что составляетъ нравственную доброту истинныхъ трагическихъ характеровъ. Такимъ образомъ, они суть то, чѣмъ могутъ и должны быть по своей идеѣ. Они не представляютъ полной совокупности качествъ, развивающихся различнымъ образомъ въ эпическомъ смыслѣ. Хотя и живыя и недѣлимыя въ себѣ они представляютъ единственно силу того опредѣленнаго характера, который тождествуется съ какою нибудь частною стороною существеннаго основанія жизни. На этой высотѣ, гдѣ изчезаютъ простые случаи недѣлимости, трагическіе герои ставятся на одинъ уровень съ скульптурными произведеніями, что бы быть живыми представителями высокихъ сферъ человѣческаго бытія, или чтобы быть великими и сильными по себѣ въ своей свободной независимости. Равнымъ образомъ, въ этомъ отношеніи, статуи, изображенія боговъ, какъ представляющія болѣе простую натуру, гораздо лучше объясняютъ великіе трагическіе характеры Грековъ, нежели всѣ ноты и коментаріи.

Слѣдовательно, можно сказать вообще, что истинная тема первоначальной трагедіи есть *Божественное*, не то, которое составляетъ предметъ религіозной мысли, но которое является въ мірѣ и въ недѣлимомъ дѣйствіи, не жертвуя своимъ всемірнымъ характеромъ и не измѣняясь во что нибудь противное себѣ. Въ этой формѣ божественная субстанція воли и дѣйствія есть нравственный елементъ. Ибо нравственность, понимаемая въ своей живой и непосредственной дѣйствительности, а не просто со стороны личнаго углубленія, какъ от-

влеченная истина, есть божественное, осуществленное въ этомъ мірѣ. Это есть вѣчная субстанція, стороны которой частныя и общія вмѣстѣ составляютъ великія пружины истинно человѣческой дѣятельности. Въ дѣйствіи онѣ осуществляются, развиваютъ свою сущность.

2. А по началу частности, которой подчинено все живущее въ нашемъ мірѣ, нравственныя силы, составляющія *характеръ лицъ*, суть различны по своей сущности и по своему личному проявленію. Еще болѣе, если эти частныя силы, какъ требуетъ того драматическая поэзія, призваны дѣйствовать открыто, осуществляться какъ опредѣленная цѣль какой нибудь человѣческой страсти переходящей въ дѣйствіе, то ихъ согласіе нарушается, онѣ входятъ въ борьбу другъ съ другомъ, враждебность ихъ означается различнымъ образомъ. Наконецъ, недѣлимое дѣйствіе должно представлять въ опредѣленныхъ обстоятельствахъ какую нибудь цѣль какого нибудь главнаго героя. А въ этихъ условіяхъ, эта цѣль, именно потому, что отдѣляется въ своемъ исключительномъ дѣйствіи, по необходимости пробуждаетъ противъ себя противоположную страсть, и чрезъ то начинается нескончаемая борьба.

Трагическое первоначально состоитъ въ томъ, что въ кругу подобнаго столкновенія двѣ противоположныя стороны, взятыя въ себѣ, правы сами по себѣ Но съ другой стороны, не имѣя возможности выполнить истиннаго и положительнаго въ своей цѣли и въ своемъ характерѣ, что также справедливо, какъ отрицаніе и нарушеніе могущества другаго, они, не смотря на свою нравственность, или по причинѣ ея, поступаютъ ошибочно. Я уже выше показалъ причину такой борьбы. Образуя существенное и истинное основаніе дѣйствительнаго бытія эта борьба оправдывается и становится законною тогда только, когда уничтожится какъ проти-

ворѣчіе. И такъ, чѣмъ законнѣе цѣль и трагическій характеръ, тѣмъ необходимѣе развязка этой борьбы. Въ самомъ дѣлѣ, тѣмъ исполняется вѣчная правда надъ личными побужденіями и человѣческими страстями. Нравственная субстанція и ея единство созидаются уничтоженіемъ недѣлимыхъ, нарушающихъ ея спокойствіе. Хотя характеры ищутъ цѣли, законной въ себѣ, но не могутъ выполнить этого иначе, безъ нарушенія другихъ правъ, которыя исключаютъ себя и противорѣчатъ себѣ.

Такимъ образомъ, истинно субстанціальное начало, которое должно осуществиться, не есть борьба частныхъ интересовъ, хотя послѣдніе находятъ основаніе своего существованія въ самой идеѣ дѣйствительнаго міра и человѣческой дѣятельности; но есть гармонія, въ которой лица съ своими опредѣленными цѣлями дѣйствуютъ согласно, не оскорбляя другъ друга, не входя въ противоположность. Въ трагической развязкѣ уничтожается только *исключительная* частность, которая не могла примириться съ этою гармоніей. Но въ такомъ случаѣ не въ силахъ будучи отказаться отъ себя и отъ своихъ плановъ, она видитъ себя осужденною на полное разрушеніе или по крайней мѣрѣ принуждена покориться, какъ умѣетъ, своей судьбѣ.

Въ этомъ отношеніи Аристотель справедливо поставлялъ истинный эффектъ трагедіи въ томъ, что она должна возбуждать *ужасъ и жа ость*, *очищая* ихъ. Аристотель не разумѣлъ здѣсь какого нибудь зрѣлища, бросающаго только тревогу въ душу нашу и между тѣмъ интересующаго насъ, которое насъ оскорбляетъ и нравится намъ, зрѣлища интересующаго и отталкивающаго. Это объясненіе самое поверхностное изъ всѣхъ, какія старались давать драматическому интересу въ это послѣднее время.

Въ самомъ дѣлѣ, художественному творенію прилично представлять только то, что обращается къ разуму, истинное, понимаемое духомъ. А что бы достичь этой цѣли должно стать совсѣмъ на другую точку зрѣнія. И такъ, въ этой фразѣ Аристотеля мы не должны останавливаться на простомъ чувствѣ ужаса и жалости, но на томъ, что составляетъ существенное *основаніе* спектакля, котораго явленіе, сообразно искусству, должно очистить эти чувства. Человѣкъ можетъ чувствовать испугъ предъ силою видимаго и конечнаго, какъ можетъ трепетать предъ силою безконечнаго и отрѣшеннаго. Но въ сущности, человѣкъ долженъ страшиться не матеріальной силы и ея угнетенія а нравственной, которая есть назначеніе его свободнаго разума и въ тоже время вѣчная и ненарушимая сила, которую онъ возбуждаетъ противъ себя, дѣйствуя вопреки ей.

У жалости, также какъ у страха, два предмета. Первый касается обыкновеннаго движенія, то есть сочувствія къ несчастію и страданію другаго, обыкновеннымъ въ порядкѣ вещей. Женщины небольшихъ городовъ особенно способны къ такому состраданію. Но человѣкъ благородный, великой души, не хочетъ трогаться такимъ сожалѣніемъ. Ибо, какъ скоро откроется незначительная сторона одного несчастія, то само несчастіе унижается. Истинная жалость, напротивъ, есть сочувствіе къ справедливости дѣла и нравственному характеру того, кто страдаетъ. Этотъ родъ состраданія не возбудитъ въ насъ какое нибудь обыкновенное существо, обыкновенный бѣднякъ.

Какъ трагическій характеръ проливаетъ ужасъ въ нашу душу, возбуждаемый нравственною несокрушимою силою, такъ онъ долженъ быть самъ въ себѣ существеннымъ и добрымъ, что бы въ своемъ несчастіи возбудить трагическое сочувствіе. Ибо, только истинное основаніе обращается къ благородному сердцу че-

ловѣка и трогаетъ его даже до глубины души. Слѣдовательно, не надобно смѣшивать интереса, возбуждаемаго трагическою развязкою съ глупымъ довольствомъ, состоящимъ въ томъ, что какая нибудь печальная исторія, какое нибудь несчастіе должны возбуждать нашъ интересъ. Подобныя плачевныя сцены могутъ представляться человѣку безъ его участія и безъ его вины, по простымъ внѣшнимъ случаямъ и натуральнымъ обстоятельствамъ во время болѣзни, потери имѣнія, смерти и прочее. Истинный интересъ, который долженъ овладѣть нами въ этомъ отношеніи, есть единственно ревность летѣть на помочь несчастнымъ и помочь имъ. Если это невозможно, то картина такихъ несчастій становится раздирающею. Истинное трагическое сострaданіе, напротивъ, принимаетъ участіе въ лицахъ, которыхъ дѣйствія и законны и вмѣстѣ преступны, по своему столкновенію, дѣйствія, которыя они сами вполнѣ сознаютъ и за нихъ отвѣчаютъ. Выше простаго трагическаго ужаса и сострaданія стоитъ чувство гармоніи, которое трагедія поддерживаетъ не скрывая вѣчное правосудіе, сокрушающее въ своемъ отрѣшенномъ владычествѣ относительное правосудіе исключительныхъ цѣлей и страстей, потому что оно не можетъ терпѣть, что бы борьба и несогласіе нравственныхъ силъ въ ихъ сущности продолжались побѣдоносно и сохраняли реальное и истинное бытіе.

А въ силу этого начала трагическое состоитъ главнымъ образомъ въ зрѣлищѣ подобной борьбы и ея развязки. Драматическая поэзія по всему своему образу представленія одна способна изъ трагическаго дѣлать основаніе художественнаго творенія и развивать его совершенно. По этой то причинѣ мы и должны говорить объ ней, хотя ея вліяніе простирается различнымъ образомъ и на другія искусства.

II. Въ трагедіи вѣчное и существенное начало вещей является побѣдоноснымъ въ своей внутренней гармоніи потому, что разрушая въ борющихся недѣлимостяхъ ихъ ложную и исключительную сторону, она представляетъ въ ихъ глубокомъ согласіи истинныя идеи, искомыя лицами. Въ комедіи, напротивъ, личность или *субъективность* имѣетъ перевѣсъ въ своей безконечной безопасности, ибо эти только два главные момента дѣйствія могутъ въ раздѣленіи драматической поэзіи противиться одинъ другому какъ различные роды.

Въ трагедіи лица погибаютъ отъ исключительности своей воли и своего характера, впрочемъ твердаго, или должны смириться и допустить то, чему противятся. Въ комедіи, которая заставляетъ насъ смѣяться надъ падающими въ своихъ собственныхъ усиліяхъ и своими собственными усиліями, кажется между тѣмъ, что торжество личности сильно опирается на ней самой.

Слѣдовательно, общая почва, приличная комедіи, есть міръ, въ которомъ человѣкъ, какъ свободное лице, совершенно обладаетъ тѣмъ, что составляетъ впрочемъ существенное основаніе мысли и его дѣятельности, міръ, котораго предѣлы разрушаются за неимѣніемъ твердаго и истиннаго основанія. На примѣръ, какой нибудь демократическій народъ съ своими гражданами эгоистами, вздорными, хвастунами, лжецами не можетъ существовать и разрушаетъ себя въ собственной глупости.

Однако, дѣйствіе не есть комическое, потому, что оно пустое и ложное. Въ этомъ отношеніи часто смѣшивали *смѣшное* съ истинно *комическимъ*. Смѣшнымъ можетъ быть всякій контрастъ между основаніемъ и формою, между цѣлью и средствами. Это какое то противорѣчіе, по которому дѣйствіе само уничтожаетъ се-

бя а цѣль уничтожается во время своего осуществленія. Но для комическаго мы должны требовать болѣе глубокаго условія. На примѣръ, въ порокахъ человѣка нѣтъ ничего комическаго. Сатира, рисующая яркими красками картину дѣйствительнаго міра въ его противоположности съ добродѣтелію, служитъ яснымъ тому доказательствомъ. Глупость, надменность, нелѣпость, взятыя въ себѣ, не могутъ быть комическими хотя и заставляютъ иногда смѣяться. Вообще, нѣтъ ничего противоположнѣе какъ предметы, надъ которыми люди обыкновенно смѣются. Таковы самыя плоскія и дурнаго вкуса шутки. Часто смѣются надъ самыми важными предметами, надъ самыми глубокими истинами какъ ни мало-значуща какая нибудь сторона, которая находится въ противорѣчіи съ нашими ежедневными идеями и привычками. Тогда смѣхъ есть только удовлетворенное соображеніе, обнаруженіе того, что мы понимаемъ контрастъ и выражаемъ его. Также есть смѣхъ насмѣшки, презрѣнія, отчаянія и прочее, но характеръ комическаго есть напротивъ безконечное довольство, безопасность при чувствѣ стоять выше собственнаго краснорѣчія и не находиться въ жестокомъ и несчастномъ положеніи. Это—счастіе и удовольствіе человѣка, который, будучи увѣренъ въ себѣ, можетъ спокойно смотрѣть, какъ падаютъ его планы и ихъ выполненія. Ограниченный умъ совсѣмъ неспособенъ къ нему, именно тамъ, гдѣ въ довольствѣ съ самимъ собою онъ для другихъ кажется весьма смѣшенъ.

Что касается ближе всего натуры предметовъ, приличныхъ комическому дѣйствію, я укажу здѣсь слѣдующіе пункты:

Во первыхъ, являются цѣли и характеры, совсѣмъ не имѣющіе истиннаго основанія или противорѣчущіе и потому неспособные осуществиться. Напримѣръ, ску-

пость и въ своей цѣли и въ малыхъ, употребляемыхъ ею средствахъ, натурально кажется ничтожною, ибо принимаетъ мертвое отвлеченіе богатства, деньги, за высшую свою цѣль. Она старается достигнуть этого холоднаго наслажденія, лишая себя всякаго другаго истиннаго удовольствія и не можетъ достичь своихъ цѣлей въ этомъ безсиліи самой цѣли и своихъ средствъ хитрости, обмана и прочее. Но теперь, если лице все поглощается въ этой цѣли, въ ложномъ, и притомъ *серьезно*, какъ составляющемъ основаніе его бытія до той степени, что если основаніе укрывается, если при большей привязанности къ нему человѣкъ тѣмъ больше находитъ себя несчастнымъ, то подобное представленіе не имѣетъ того, что составляетъ сущность комическаго. Такъ и вездѣ, гдѣ съ одной стороны только жалкое положеніе, а съ другой простая насмѣшка и злобная радость. Самое высокое комическое, слѣдовательно бываетъ тогда, когда преслѣдуются мѣлкія ничтожныя цѣли, повидимому съ большею серьезностію, съ большими приготовленіями и когда лице, не достигающее своей цѣли, именно потому, что желаемое имъ было мелочно, не погибаетъ, а возстаетъ изъ своего паденія въ своей свободной ясности.

Обратное отношеніе представляется, когда лица стараются достичь высокой, важной цѣли, появляются орудіями, рѣшительно противоположными тому, чѣмъ бы они должны быть для осуществленія того. Въ этомъ случаѣ существенное уступаетъ мѣсто ложной наружности. Это ложный призракъ пустыхъ претензій и тщеславія и безсильнаго честолюбія. Именно, чрезъ то цѣль и лицо, дѣйствіе и характеръ вовлекаются въ противорѣчіе, въ которомъ разрушается совершеніе предположенной цѣли и характера. Къ этому роду принадлежатъ *Болтуньи* Аристофана, потому что женщины, же-

лающія разсуждать и составить новую конституцію,— сохраняютъ весь капризъ и всю страсть женщинъ.

Третій элементъ присоединяющійся къ двумъ первымъ, образуется употребленіемъ внѣшнихъ случаевъ, которыхъ разнообразное и необычайное сплетеніе производитъ положенія, гдѣ цѣли и выполненіе ихъ, нравственный характеръ и внѣшнія положенія становятся въ комическомъ контрастѣ и приводятъ также къ комической развязкѣ.

Но такъ какъ комическое опирается вообще на противорѣчущихъ контрастахъ, между противоположными цѣлями, или между существенною цѣлію и лицами, или наконецъ, между внѣшними обстоятельствами, то комическое дѣйствіе еще настоятельнѣе требуетъ развязки, нежели дѣйствіе трагическое. Потому что противорѣчіе истиннаго въ себѣ, съ своимъ личнымъ осуществленіемъ, открывается еще глубже въ комическомъ дѣйствіи.

Однако, что разрушается, цѣль — въ этой развязкѣ, не можетъ быть ни элементомъ, существеннымъ въ себѣ, ни личнымъ элементомъ, или субъективнымъ.

Въ самомъ дѣлѣ, комедія, какъ истинное искусство, должна также подчиниться обязательству не представлять того, что есть истинно въ себѣ, отрѣшенный разумъ, ни того, что есть ложно и разрушается само собою, но напротивъ—что не доставляетъ побѣды, ни неопредѣленнаго продолженія глупости, неразумію, ложнымъ отношеніямъ и противорѣчіямъ.

Аристофанъ является комическимъ не въ томъ, что есть истинно нравственнаго въ жизни Афинскаго народа: въ истинной философіи, въ истинномъ почитаніи боговъ, въ солидномъ искусствѣ, но въ злоупотребленіяхъ демократіи, уничтожавшихъ древнія вѣрованія и древніе нравы, въ софистикѣ, въ шумной и плачевной трагедіяхъ, въ болтовнѣ и страсти къ спорамъ и прочее;

такой порядокъ конечно находится въ контрастѣ съ требованіями государства, религіи и искусства. Это-то состояніе представлено въ своей глупости, которая разрушаетъ себя собственными руками. Тоже было и въ наше время, когда Коцебу увлекся до того, что приписывалъ нравственное превосходство предметамъ ничтожнымъ и оправдывалъ то, что мало существовать только одну минуту.

Однако, личность не должна погибать въ комедіи. Въ самомъ дѣлѣ, если наружность, ложная картина существеннаго и истиннаго или все дурное и маловажное составляетъ рѣзкую сторону, а личность сильна и тверда и независимо возвышается надъ всѣми конечными видами, увѣренная и счастливая въ себѣ, то она остается началомъ высокаго комическаго. Въ такомъ случаѣ, комическая субъективность господствуетъ надъ тѣмъ, что является въ дѣйствительности. Дѣйствительное присутствіе существеннаго начала исчезаетъ. Но если все, ложное въ себѣ, разрушается само собою, по причинѣ только кажущаго своего бытія, то истинная личность торжествуетъ еще надъ этимъ разрушеніемъ, остается неразрушима въ себѣ, и довольно.

III. Третій родъ драматической поэзіи занимаетъ средину между трагедіей и комедіей. Однако онъ не такъ важенъ, хотя въ немъ различіе трагическаго и комическаго старается уничтожиться и примириться; или хотя обѣ стороны, не отдѣляясь и въ полной противоположности соединяются и образуютъ цѣлое конкретное.

Къ этому роду относится, на примѣръ, у древнихъ *сатирическая комедія*, въ которой главное дѣйствіе хотя не трагическое, но какого нибудь серьѐзнаго рода, трактуется комическимъ образомъ. Въ этотъ классъ помѣщается также *трагикомедія*; примѣръ ея пред-

ставляетъ намъ *Плавтъ* въ своемъ *Амфитріонѣ*. У него въ прологѣ Меркурій, обращаясь къ зрителямъ, самъ возвѣщаетъ объ этомъ говоря:

Quid contraxistis frontem quia tragoediam
Dixi futuram mane? Deus sum, commutavero
Eamdem hanc si voltis, faciam ex tragoedia
Comediam ut sit omnibus eisdem versibus.
Faciam ut sit Tragi-comedia.

И въ оправданіе этой смѣси указываютъ на явленіе съ одной стороны боговъ и царей какъ сценическихъ лицъ, а съ другой на комическую фигуру невольника Созіи. Въ новѣйшей драматической поэзіи еще болѣе смѣшано трагическое съ комическимъ, потому что здѣсь, даже въ трагедіи, начало личности одно лице, дѣйствующее въ комическомъ, натурально является господствующимъ и уничтожаетъ существенный элементъ, составляющій основаніе нравственныхъ силъ.

Но болѣе глубокое сочетаніе трагическаго съ комическимъ для образованія новаго цѣлаго состоитъ не въ томъ, чтобы поставить рядомъ два элемента или смѣшать ихъ, а въ томъ, чтобы отрѣзать отъ нихъ рѣзкія стороны и смягчить одно другимъ. Тогда, субъективная личность, вмѣсто того, что бы дѣйствовать съ комическою злобою, проникается, серьезностію прочныхъ отношеній и твердыхъ характеровъ. Тогда она утишаетъ трагическую силу воли и выравниваетъ глубину столкновеній, до той степени, что бы могла достигнуть примиренія интересовъ и гармоніи цѣлей и лицъ.

Новѣйшій театръ и новѣйшая *драма* зачались именно въ этомъ родѣ понятія. Глубина въ этомъ началѣ есть мысль; что бы, не смотря на противуположности и столкновенія, въ человѣческой дѣятельности осуществилось бытіе, полное гармоніи. Уже у древнихъ были

трагедіи съ подобною развязкой; дѣйствующія лица уже не приносились въ жертву, а сохраняли свое существованіе и свои права. Такъ, Ареопагъ въ *Евменидахъ* Есхила даетъ равное право на почести и Аполлону и мстительницамъ дѣвамъ. Въ *Филоктетѣ* споръ между Филоктетомъ и Неоптолемомъ примиряется явленіемъ и совѣтомъ Геркулеса, который переноситъ обоихъ къ осаждаемой Троѣ. Но здѣсь примиреніе происходитъ извнѣ, по повелѣнію боговъ, а не изъ внутренняго источника, по распоряженію обѣихъ сторонъ, между тѣмъ какъ въ новѣйшемъ театрѣ сами лица по теченію собственныхъ дѣйствій приводятся къ прекращенію борьбы и взаимному соглашенію своихъ цѣлей и своихъ характеровъ. Въ этомъ отношеніи *Ифигенія*, Гете, есть истинный поэтическій образецъ спектакля такого рода, даже больше, нежели его *Тассъ*. Въ послѣдней піесѣ примиреніе съ Антоніемъ есть дѣло чувства и производитъ положительный разумъ, котораго нѣтъ въ характерѣ Тасса. Съ другой стороны, соблюдены права идеальной жизни, которая повергла Тасса въ противоположность съ реальностью, — обыкновенная ловкость и приличіе. Но такое примиреніе происходитъ скорѣе въ душѣ зрителя; эта идея является только въ формѣ удивленія поэту и въ формѣ интереса его судьбою.

Вообще, границы этого средняго рода болѣе зыбки, нежели границы трагедіи и комедіи. При томъ, здѣсь нельзя не опасаться, какъ бы не выйти изъ чисто драматическаго типа и какъ бы не упасть въ прозу.

Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ столкновенія, долженствующія, не смотря на несогласія, стремиться къ миру съ самаго начала, не представляютъ сильной трагической вражды, то поэтъ кажется легко приготовляетъ себѣ случай обратить весь интересъ своего представленія на внутреннюю сторону характера и исхода по-

ложеній, составить простое средстто для этихъ характерныхъ портретовъ. Или, напротивъ, онъ даетъ перевѣсъ внѣшней сторонѣ положеній и нравовъ времени. А если для него вредно то и другое, то онъ возбуждаетъ только вниманіе простымъ интересомъ разительныхъ запутанностей событій.

Къ этому кругу принадлежитъ множество новѣйшихъ піесъ съ претензіей не столько на поэзію, сколько на театральный эффектъ, вмѣсто того, чтобы произвесть истинно человѣческое. Цѣль ихъ есть только забава, нравственное улучшеніе публики, а въ особенности, чтобы они доставили актеру нѣсколько случаевъ выказать виртуозность своего таланта и свою ловкость блестящимъ образомъ.

II. Драматическая поэзія у древнихъ и новѣйшихъ народовъ.

Начало, служившее намъ основаніемъ для раздѣленія драматической поэзіи на трагедію и комедію, доставляетъ намъ такъ же существенныя эпохи историческаго его развитія.

Конечно, это развитіе можетъ состоять только въ преемствѣ и совершенствѣ существенныхъ взглядовъ, заключающихся въ самой идеѣ драматическаго дѣйствія. Слѣдовательно, съ одной стороны, совокупность понятія и выполненія должны будутъ показать *существенную* сторону въ цѣляхъ, искомыхъ лицами въ борьбахъ и характерахъ; между тѣмъ какъ, съ другой стороны, центральнымъ пунктомъ будетъ внутренній элементъ, *субъективный* и частный.

1. Такъ какъ здѣсь не излагается полная исторія, то мы можемъ оставить начала драматическаго искус-

ства на *Востокъ*. Въ самомъ дѣлѣ, поэзія Восточная, какъ бы ни далека была въ епопеѣ и нѣкоторыхъ родахъ лирической поэзіи, но полный способъ этой цивилизаціи не позволилъ истиннаго развитія драматической поэзіи. Что бы истинное трагическое дѣйствіе было возможно, необходимо должно существовать начало личной свободы и независимости. Человѣкъ самъ долженъ умѣть свободно избирать свои намѣренія съ собственною отвѣтственностію за свои дѣйствія и ихъ послѣдствія. Такое сознаніе своей личности и своихъ правъ должно явиться еще въ высшей степени для комедіи. А на востокѣ нѣтъ ни того ни другаго. Въ особенности религіозная возвышенность магометанской поэзіи отнюдь не покушается выразиться драматическимъ образомъ по одной причинѣ, что въ ней могла бы открыться энергически личная независимость; съ другой стороны, могущество единаго Существа слишкомъ отрѣшенно подчиняетъ себѣ всякое твореніе; оно рѣшаетъ жребій человѣка въ роковомъ преемствѣ событій. Потому, начала, на которыхъ вращается частное дѣйствіе и лица представляющія ихъ, не могутъ соблюсти своихъ правъ, какъ требуетъ драматическое дѣйствіе. Еще болѣе, покорность человѣка волѣ Божіей остается въ магометанствѣ тѣмъ отрѣшеннѣе, что сила, господствующая надъ всѣми существами, всемірно, отвлеченно не терпитъ передъ собою никакой личности. Слѣдовательно, мы находимъ драматическія начала только у *Китайцевъ* и *Индѣйцевъ*. И здѣсь, даже по нѣсколькимъ извѣстнымъ намъ отрывкамъ, невидно развитія какого нибудь дѣйствія свободнаго, личнаго, а есть только простое олицетвореніе событій и чувствъ, выдуманное для опредѣленныхъ событій, смѣняющихъ другъ друга въ теченіи дѣйствительной жизни.

II. И такъ, истиннаго начала драматической поэзіи мы должны искать у *Грековъ*. Въ самомъ дѣлѣ, у нихъ

въ первый разъ является вообще начало свободной личности и даетъ возможность развитію классической формы искусства. Но, сообразно этому типу, личность можетъ явиться только въ размѣрѣ, требуемомъ для свободной жизненности субъстанціальнаго основанія человѣческихъ страстей. Слѣдовательно, въ древней драмѣ, трагедіи или комедіи, главнымъ образомъ дѣйствуетъ общій возвышенный характеръ цѣли, искомой дѣйствующими лицами. Въ трагедіи главный предметъ составляетъ нравственное право совѣсти; для опредѣленнаго дѣйствія. права дѣйствія въ себѣ и для себя. Въ древней комедіи, покрайней мѣрѣ, являются общіе и публичные интересы, государственные люди и способъ управленія; а съ общественными дѣлами, миромъ или войною, народъ или его нравственное положеніе, философія и ея испорченность и прочее. Потому здѣсь не могли найти мѣста: разнообразная картина человѣческаго сердца, частный характеръ лицъ, мелочи жизни или ходъ какой нибудь интриги. Самый интересъ возбуждается не одною участію театральныхъ лицъ. Вмѣсто того, чтобы сосредоточиваться на этихъ частныхъ сторонахъ дѣйствія, онъ прежде всего обращается на борьбу нравственныхъ силъ и на развязку этой борьбы между божественными силами, царствующими въ человѣческой душѣ. По примѣру недѣлимыхъ представителей этихъ силъ, то есть трагическихъ героевъ, комическія лица представляютъ съ своей стороны всеобщую испорченность съ ея причинами въ настоящей реальности, погубившую общественное учрежденіе, подкапывающую основаніе общественной жизни.

III. Въ *новѣйшей* поэзіи, напротивъ, главнымъ предметомъ служитъ личная страсть, удовлетвореніе которой можетъ соединяться только съ одною цѣлію, также личною. Вообще, это есть жребій одного какого

нибудь лица и развитіе частнаго какого нибудь характера въ его отношеніяхъ, совершенно рядовыхъ.

Тогда поэтическій интересъ состоитъ въ величіи характеровъ. Лица показываютъ своимъ воображеніемъ, своими чувствами и качествами, что они выше своихъ положеній и своихъ дѣйствій. И если по обстоятельствамъ и жизненнымъ связямъ эти богатыя натуры не могутъ открыть всѣхъ своихъ сокровищъ, или если уничтожаются, то тѣмъ не менѣе удерживаютъ свою гармонію, даже въ своемъ величіи.

Что касается частнаго основанія дѣйствія, то насъ интересуетъ не присвоеніе нравственныхъ правъ и необходимость ихъ, а самое лице и его судьба; любовь, стремленіе къ почестямъ и проч. составятъ главныя причины и самое преступленіе не будетъ исключено.

Однако, послѣднее составляетъ камень претыканія. Преступникъ съ славой или низкимъ характеромъ—зрѣлище непріятное. Покрайней мѣрѣ здѣсь требуются: личное величіе характера, энергія воли. Ложное и дурное не могутъ остаться безъ награды. Лице, не отказываясь отъ своихъ дѣйствій, оставаясь вѣрнымъ самому себѣ, по необходимости можетъ принять на себя и собственную судьбу. Но страсти, хотя бы имѣли совершенно личную цѣль, ни сколько недолжны удалять общихъ интересовъ отечества, или семейства или государственныхъ правъ. Напротивъ, въ совокупности и въ общемъ видѣ, послѣднія, что бы лучше образовать опредѣленное основаніе, на которомъ движутся лица, должны объяснить ихъ характеръ и взаимную борьбу, заключать ихъ дѣйствія и ихъ волю.

Такое развитіе личности позволяетъ также представлять частную сторону бытія съ разнообразными его приключеніями и въ подробностяхъ внутренней жизни и во внѣшнихъ обстоятельствахъ, среди которыхъ совер-

шается дѣйствіе. Оттого, въ противоположность съ простыми столкновеніями, какъ на древнемъ театрѣ, здѣсь имѣютъ законное мѣсто множество лицъ и богатство характера, необыкновенные и запутанные случаи, лабиринтъ интригъ, непредвидѣнность событій. Все это новые виды, составляющіе контрастъ съ существеннымъ и простымъ характеромъ дѣйствія, въ классической драмѣ, свобода которой характеризуетъ типъ романтическаго искусства.

Но не смотря на такое множество частностей, повидимому не подлежащее никакимъ правиламъ, цѣлое должно остаться драматическимъ или поэтическимъ. Во первыхъ, опредѣленный характеръ столкновенія, составляющій основаніе піесы, долженъ выставляться рѣзко. Во вторыхъ, особенно для трагедіи, въ ходѣ и развязкѣ частнаго дѣйствія ясно должно быть видно господство какой нибудь высшей силы, которая управляла бы событіями этаго міра или какъ Провидѣніе или какъ судьба.

III. Развитіе драматической поэзіи и ея видовъ.

Показанныя существенныя различія въ поэтическомъ понятіи и выполненіи вообще воспроизводятся въ различныхъ родахъ драматическаго искусства; послѣднія достигаютъ истиннаго совершенства тогда только, когда развиваются по тому или другому типу, приличному этимъ двумъ эпохамъ. И такъ, мы должны изслѣдовать эти частные образы развитія.

Первое, такъ какъ по изложеннымъ причинамъ мы исключили опыты восточной поэзіи, то первый главный кругъ, представляющійся намъ эпохою наиболѣе прочнаго хода трагедіи и комедіи есть *драматическая по-*

эзія Грековъ. И точно, въ ней въ первый разъ показывается сознаніе того, что вообще составляетъ трагическое и комическое, въ ихъ сущности. Равнымъ образомъ, когда эти два противоположныя взгляда на человѣческую дѣятельность рѣзко отдѣляются другъ отъ друга и образовали два отдѣльные рода, тогда только трагедія и комедія достигли въ своемъ органическомъ развитіи до того высокаго совершенства, котораго блѣднымъ отсвѣтомъ явилось въ послѣдствіи Римское искусство, ниже произведеній своего образца въ епопеѣ и въ лирической поэзіи. Чтобы взойти глубже въ подробности я, указывая коротко самое важное, скажу нѣсколько словъ только о трагедіи *Есхила* и *Софокла* и о комедіи *Аристофана*.

II. Касательно трагедіи я уже сказалъ, что основное начало, опредѣляющее всю ихъ организацію, должно находиться въ проявленіи существеннаго характера идей, составляющихъ основаніе или дѣйствіе цѣлей, искомыхъ лицами, ихъ борьбы и участи.

Общее основаніе трагическаго дѣйствія составляетъ, какъ въ епопеѣ, общественное положеніе, названное выше *героическимъ вѣкомъ*. Въ самомъ дѣлѣ, нравственныя силы, управляющія міромъ, только въ героическомъ вѣкѣ могутъ являться въ формѣ божествъ съ своею первоначальною свѣжестію. Еще неприведенные въ форму, подъ именемъ государственныхъ законовъ или нравственныхъ правилъ и обязанностей, они сами выходятъ на сцену, какъ театральныя лица, которымъ назначаютъ дѣйствія, не отнимая у нихъ свободной недѣлимости.

Но если царство нравственныхъ силъ должно проявиться какъ существенное основаніе трагедіи, если на этой почвѣ развивается частное дѣйствіе въ своихъ столкновеніяхъ и въ своей развязкѣ, то въ этомъ отношеніи мы должны отличить двѣ необходимыя формы.

Во первыхъ, человѣческое сознаніе, не желающее раздѣленія этихъ идей, а, напротивъ, поддерживающее ихъ тождество, ненарушимо, спокойно въ присутствіи этой борьбы и сохраняетъ свою нейтральность. Вполнѣ чувствуя свое достоинство, твердое въ своей религіозной вѣрѣ, счастливое въ своей невинности, оно не можетъ принимать участія ни въ какомъ опредѣленномъ дѣйствіи, даже чувствуетъ нѣкоторое отвращеніе къ дѣйствію происходящему передъ нимъ. Но оставаясь недѣятельнымъ, оно не можетъ быть и равнодушнымъ къ нравственному мужеству, могущему избрать свою цѣль, рѣшиться и дѣйствовать. Чувствуя способность къ такой рѣшимости и оставаясь простымъ зрителемъ оно высоко уважаетъ лица стремящіяся къ высокимъ цѣлямъ. И такъ, роль его ограничивается тѣмъ, что оно противится энергіи ихъ воли и страстямъ, направляющимъ ихъ мудрость, величіе ихъ побужденій и гармонію нравственныхъ силъ ими представляемыхъ въ собственныхъ дѣйствіяхъ.

Второй элементъ образуетъ личная *страсть*, заставляющая лица противиться другъ другу съ какимъ нибудь явнымъ правомъ и порождающая тѣмъ столкновенія.

Эти лица не то, что мы, въ новѣйшемъ смыслѣ слова, называемъ *характерами*, ни простыя отвлеченія, но они представляютъ какъ бы живыхъ посредниковъ между этими крайностями. Это сильныя фигуры, которыя суть только то, что суть, изъятыя отъ внутреннихъ столкновеній и отъ всякой нерѣшимости, могущей родиться отъ сознанія правъ другаго.

Такіе высокіе характеры въ самихъ себѣ почерпаютъ собственную энергію. Но воля ихъ опирается на какой то нравственной законной и опредѣленной силѣ. А какъ борьба такихъ лицъ, дѣйствія которыхъ оправдываются

истиннымъ правомъ, составляетъ здѣсь трагическое, то она можетъ начаться только на почвѣ человѣческой дѣятельности. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь только какое нибудь частное качество можетъ составлять основаніе характера какого нибудь недѣлимаго до той степени, что оно все поглощается въ эту идею, влагаетъ въ нее все свое бытіе, становится личною ея страстію и проницаетъ ее въ полномъ смыслѣ. У боговъ, напротивъ, при ихъ невозмутимомъ счастіи, божественная натура съ своею тишиною и съ своимъ равнодушіемъ не позволяетъ никакого полнаго серьезнаго. Серьезное, какъ я показалъ въ Гомеровой епопеѣ, скорѣе уступаетъ мѣсто ироніи, которая сама разрушаетъ себя.

Эти два елемента, оба важные для цѣлаго, то есть спокойное сознаніе гармоніи нравственныхъ идей или божественное и страсть, увлекающая лица въ борьбу и почерпающая свою силу и возвышенность у какой нибудь нравственной цѣли, служатъ составными началами греческой трагедіи, примиряющей ихъ въ своихъ твореніяхъ; эти два елемента суть *хоръ и трагическіе герои*.

Въ послѣднее время много разсуждали о значеніи *хора* въ Греческомъ театрѣ и спрашивали даже: нельзяли, не надобно ли ввести его въ новѣйшую трагедію? Всѣ чувствовали потребность такого существеннаго основанія. Но покушеніе не удалось. Не совсѣмъ глубоко поняли натуру истинно трагическаго, и необходимость хора, какъ понимала его Греческая трагедія. Въ одномъ только отношеніи разгадали характеръ хора когда утверждали, что ему принадлежатъ тихія сужденія о цѣломъ, въ то время, какъ лица, дѣйствующія на сценѣ, ищутъ собственныхъ цѣлей и занимаются отдѣльными положеніями. Тогда дѣйствующія лица находятъ въ хорѣ и его мысляхъ оцѣнку своего характера и своихъ дѣйствій; а публика находитъ въ немъ

видимаго представителя собственнаго приговора о художественномъ произведенiи и о самомъ спектаклѣ.

Правда, въ этой оцѣнкѣ взглядъ отчасти справедливъ. Точно, хоръ представляетъ нравственное сознанiе и старается прекратить борьбу. Но нельзя полагать, чтобы роль хора была только внѣшняя, дѣятельная, роль зрителя съ его скучными нравственными сужденiями и не интересными для насъ, однимъ словомъ, что бы онъ былъ лишнею прибавкою къ пiесѣ.

Нѣтъ, хоръ есть нравственный елементъ героическаго дѣйствiя, даже его сущность; по противоположности съ героями находящимися на сценѣ онъ представляетъ народъ. Это обильная почва, на которой растутъ и высятся лица, какъ бываютъ же цвѣты и деревья, растущiя только на почвѣ приличной имъ и натуральной. Хоръ принадлежитъ существенно той эпохѣ, въ которую гражданскiе законы со всѣми юридическими уставами не управляютъ еще развитiемъ личной свободы, когда нравы находятся еще въ своей живой дѣйствительности и когда равновѣсiе общественной жизни достаточно охранено противъ ужасныхъ столкновенiй, въ которыя должна увлечь ихъ энергiя героическихъ характеровъ. А что противъ такихъ бурь есть вѣрное убѣжище, объ этомъ говоритъ хоръ и переноситъ собственную безопасность въ душу зрителя. Онъ не принимаетъ прямаго участiя въ дѣйствiи, не выставляетъ никакого права противъ дѣйствующихъ лицъ, а только высказываетъ свои сужденiя чисто созерцательнымъ образомъ. Онъ раздѣляетъ ихъ судьбу, жалѣетъ объ нихъ или взываетъ къ божественнымъ законамъ и душевнымъ силамъ, которыя воображенiе представляетъ себѣ объективно, какъ кругъ высшихъ Божествъ.

Въ выраженiи своихъ чувствъ онъ есть лирическiй, какъ мы видѣли, но основанiе его пѣсни сохраняетъ

также эпическій характеръ, по причинѣ всеобщихъ и субстанціальныхъ истинъ, составляющихъ его. Такимъ образомъ, онъ любитъ лирическую форму, которая для различія отъ формы оды можетъ иногда приближаться къ *Пеану* и *Дифирамбу*.

Такое положеніе хоровъ въ Греческой трагедіи очень замѣчательно. Какъ самый театръ имѣетъ свое матеріальное основаніе, свою сцену и свои декораціи такъ хоръ есть, нѣкоторымъ образомъ, духовная сцена древняго театра и его можно сравнить съ храмомъ классической архитектуры, окружающимъ статую божества. Статуи здѣсь—герои, дѣйствующіе на сценѣ. У насъ, напротивъ, статуи помѣщаются подъ открытымъ небомъ и не должны рисоваться на подобномъ фонѣ. При томъ, новѣйшая трагедія не имѣетъ въ нихъ нужды; дѣйствія ея лицъ не опираются на основаніи столь существенномъ, но на волѣ и характерѣ недѣлимыхъ, равно какъ и на случаѣ, съ внѣшнею обстановкою обстоятельствъ и случайностей.

Рѣшительно ошибаются тѣ, которые думаютъ, что хоръ есть простое дополненіе и остатокъ первоначальной Греческой драмы. Конечно, говоря исторически, онъ беретъ свое начало изъ того обстоятельства, что во время праздниковъ Бахуса пѣсня хора составляла главный предметъ; потомъ эта пѣснь прерывалась какимъ нибудь расказомъ, который, развиваясь мало по малу перешелъ въ настоящую форму драматическаго дѣйствія. Но хоръ, въ самую цвѣтущую эпоху Греческой трагедіи, сохранился не для однихъ только праздниковъ Бахуса. Онъ усовершился гораздо изящнѣе и сталъ гармоничнѣе потому, что самъ принадлежалъ существенно къ драматическому дѣйствію. Какъ онъ необходимъ, доказывается тѣмъ, что трагедія начала упадать главнымъ образомъ тогда, какъ стали измѣ-

няться хоры, какъ стали входить въ видѣ прибавленій и упали на степень простаго прибавочнаго украшенія.

Для романтической трагедіи хоръ, кажется, не годится, такъ какъ она не ведетъ своего начала отъ пѣсенъ хоромъ. Даже здѣсь основаніе дѣйствія таково, что должно отказаться отъ введенія хоровъ въ греческомъ смыслѣ. Такъ называемыя у древнихъ *тайные нравственные уроки* или другія фарсы нисколько не представляютъ дѣйствія въ первоначальномъ Греческомъ смыслѣ. Напрасно искали бы въ нихъ проявленія сознанія и основнаго согласія нравственныхъ или божественныхъ силъ. Хоръ не лучше прилагается къ сюжетамъ, взятымъ изъ рыцарства и жизни королей Среднихъ вѣковъ. Онъ несовмѣстенъ съ верховною властію королей потому, что здѣсь народъ играетъ другую роль. Народъ подчиненъ и долженъ повиноваться или самъ составляетъ партію и тогда развивается въ дѣйствіи съ своими интересами, съ своими успѣхами или неуспѣхами. Вообще, хоръ не можетъ находить своего законнаго мѣста тамъ, гдѣ волнуются страсти и личныя столкновенія ни тамъ, гдѣ развивается разнообразная игра интриги.

Вторый главный элементъ, составляющій контрастъ съ хоромъ, производится *лицами дѣйствія* и столкновеніями между ними. Въ Греческой трагедіи столкновенія происходятъ не отъ испорченной воли, не отъ преступленій, не отъ низости или просто отъ несчастія и ослѣпленія лицъ. Это, какъ я говорилъ много разъ, нравственное присвоеніе права для какого нибудь опредѣленнаго факта. Совершенная безнравственность не истинна въ себѣ и не интересна для насъ. Но нельзя же полагать, чтобы достаточно было придать этимъ лицамъ нѣсколько нравственныхъ чертъ характера. Нисколько; право, котораго они ищутъ, должно

быть твердо, истинно. Дѣла ассизнаго суда, какъ въ настоящей драмѣ, безполезныя или, какъ называютъ ихъ, нравственныя убійства съ пустою болтовнею о рокѣ, судьбѣ и проч. находятъ также мало мѣста въ древней трагедіи, какъ рѣшимость и дѣйствіе, основанныя на частныхъ интересахъ и личномъ характерѣ, на честолюбіи, любви, чести или другихъ страстяхъ, право которыхъ можетъ вытекать только изъ личности.

Такое намѣреніе, оправдываемое натурою своей цѣли, переходя въ исполненіе, влечетъ лице совсѣмъ въ особенный путь. Человѣкъ, брошенный въ опредѣленныя обстоятельства, заключающія въ себѣ поводъ ко многимъ столкновеніямъ, нарушаетъ также какое нибудь другое начало человѣческой воли, также нравственное; противное лице будетъ съ своей стороны поддерживать это право, какъ истинную свою страсть и, дѣйствуя противъ перваго, будетъ присвоивать права.

Такимъ образомъ вполнѣ откроется столкновеніе нравственныхъ силъ, равно основанныхъ на правѣ съ лицами какъ своими представителями.

Какъ бы различно ни объясняли кругъ этихъ трагическихъ сюжетовъ, но по своей натурѣ онъ не обширенъ. Главная противоположность, которую прекрасно изложилъ Софоклъ, попримѣру Есхила, есть противоположность *государства* и *семейства*, общественной жизни и правъ природы. Это самыя чистыя силы трагическаго представленія, потому ч о гармонія этихъ двухъ сферъ, ихъ взаимное согласіе въ кругѣ ихъ независимаго бытія составляютъ совершенство нравственнаго міра. Въ этомъ отношеніи довольно вспомнить походъ *Семи противъ Фивъ* Есхила и особенно *Антигону Софокла*. Антигона уважаетъ узы крови подземныхъ боговъ, *Креонъ* напротивъ, только Юпитера, то есть силу царствующую въ публичной жизни и охраняющую благо *государства*;

такое же столкновеніе находимъ въ *Ифигеніи въ Авлидѣ*, въ *Агамемнонѣ*, въ Ефорахъ и Евменидахъ Есхила и въ *Електрѣ* Софокла. Агамемнонъ, какъ царь и главнокомандующій, приноситъ въ жертву свою дочь на пользу Грековъ и для успѣха похода противъ Трои. Тѣмъ онъ разрываетъ узы любви къ дочери и къ своей супругѣ. *Клитемнестра*, какъ мать, хранитъ эти узы глубоко въ своемъ сердцѣ и пылаетъ мщеніемъ, готовитъ своему супругу при возвращеніи позорную смерть. *Орестъ*, сынъ и наслѣдникъ царя, уважаетъ свою мать, но долженъ отмстить за права отца и царя и поражаетъ мать, которая его родила.

Вотъ сюжеты, высокіе для всѣхъ временъ. Представленіе ихъ, не смотря на всю разность эпохъ и національныхъ нравовъ, возбуждаетъ еще въ насъ живой интересъ, со стороны человѣческой природы и искусства.

Второе главное столкновеніе, болѣе отвлеченнаго рода, есть то, которое трагическіе Греки въ особенности любили представлять въ судьбѣ Едипа и котораго совершеннѣйшій образецъ оставилъ намъ *Софоклъ* въ *Едипѣ царь* и *Едипѣ въ Колонѣ*. Здѣсь дѣло идетъ о правѣ человѣческаго сознанія, уже развитаго, о присвоеніи того, что человѣкъ сдѣлалъ въ намѣреніи, въ противоположности съ тѣмъ, что онъ дѣйствительно сдѣлалъ, не зная и не желая того, по волѣ боговъ. Едипъ убилъ своего отца, женился на своей матери, прижилъ съ нею дѣтей и однако запутанъ былъ въ этотъ рядъ преступленій противъ воли, безъ вѣдома своего Такъ какъ эти преступленія чужды сознанія и воли преступника, то поправу новѣйшаго сознанія не надобно было признавать ихъ дѣйствіями лица. Но Грекъ съ своимъ пластическимъ характеромъ стоитъ выше того, что онъ сдѣлалъ какъ недѣлимое, онъ не раздвояется, не допус-

каетъ различія между фактомъ собственно и тѣмъ, что выходитъ изъ его собственной воли.

Наконецъ, есть другія столкновенія нисшаго рода, которыя относятся или къ общему положенію лица предъ греческимъ *рокомъ*, или къ болѣе частнымъ отношеніямъ.

Но въ этихъ трагическихъ столкновеніяхъ мы должны удалить всякую ложную мысль *о виновности* или *невинности*. Трагическіе герои невинны и вмѣстѣ виновны. Если допустить, что человѣкъ виновенъ только тогда, когда дѣлаетъ выборъ и произвольно рѣшается нато, что исполняетъ, то древнія пластическія лица невинны. Они дѣйствуютъ по своему характеру, по своей страсти, потому что въ нихъ нѣтъ никакой нерѣшительности, никакого выбора. Въ томъ и сила этихъ великихъ характеровъ, чтобы не выбирать, быть вездѣ и всегда самими собою, вполнѣ, во всемъ, чего они хотятъ и что они дѣлаютъ. Слабость въ дѣйствіи состоитъ только въ отдѣленіи лица, какъ лица отъ его предмета, тогда какъ характеръ, воля и цѣль, кажется, выходятъ рѣшительно изъ одного и того же источника. Ибо никакой опредѣленной цѣли нѣтъ въ его душѣ и цѣль не образуетъ какъ бы субстанціи его собственной недѣлимости; лице по нерѣшительности можетъ обратиться на ту и другую сторону и сдѣлать что нибудь по своему произволу. А такія неизвѣстности очень далеки отъ пластическихъ фигуръ. Узы, соединяющія лицо съ предметомъ, искомымъ его волей, неразрушимы для лица. Влечетъ ихъ къ дѣйствію именно ихъ побужденіе, нравственно законное. И это побужденіе утверждается не длинными рѣчами сантиментальной реторики, ни софизмами страсти, но выражается твердымъ, истиннымъ языкомъ, однако полнымъ искусства, глубины, мѣры пластической и живой красоты, а стиль Софокла оста-

нется образцемъ его. Въ тоже время чувство, одушевляющее ихъ, это сѣмя столкновеній увлекаетъ ихъ къ виновнымъ дѣйствіямъ и заставляетъ совершать преступленія. Въ этихъ дѣйствіяхъ они не хотятъ быть нѣкоторымъ образомъ невинными; совсѣмъ нѣтъ, что они дѣлаютъ—это составляетъ ихъ славу. Такого героя нельзя больше обидѣть, какъ сказавши ему, что онъ поступаетъ невинно. Быть виновными — это честь такихъ великихъ характеровъ. Они не хотятъ возбуждать состраданія, жалости, ибо не сила души а обращеніе лица въ самаго себя заставляетъ сочувствовать его страданіямъ. Для нихъ твердый и сильный ихъ характеръ составляетъ одно и съ ихъ несчастіемъ и съ ихъ страстію, а изъ такого ненарушимаго согласія раждается у насъ удивленіе а не тревога, патосъ, который уже въ Еврипидѣ означаетъ переходъ къ эпохѣ упадка.

Какая же будетъ развязка трагическаго дѣйствія? Конечно, только слѣдующая: такъ какъ противоположныя права, борющіяся между собою равно законны, то никто изъ нихъ не долженъ погибнуть. Долженъ уничтожиться только ихъ исключительный характеръ. Напротивъ, внутренняя гармонія ихъ должна появиться вновь въ концѣ борьбы, неизмѣнимая, какую представляетъ хоръ, который не смущаясь воздаетъ всѣмъ богамъ равную честь.

И такъ, истинная развязка состоитъ въ разрушеніи противоположностей, въ примиреніи силъ дѣйствія, которыя по своему столкновенію силились различнымъ образомъ уничтожить себя. Значитъ, конечная цѣль есть не страданіе и несчастіе, но довольство духа. Въ самомъ дѣлѣ, только такая развязка можетъ открыть лицамъ необходимость событій, какъ устроенную Верховнымъ разумомъ. И тогда только душа, прав-

ственно возбужденная и потрясенная сильно зрѣлищемъ судьбы героевъ, дѣйствительно находитъ спокойствіе и миръ. Древнюю трагедію хорошо понимаютъ только съ этой точки зрѣнія; посему такую развязку не льзя признавать простою, нравственною развязкою, гдѣ преступленіе наказывается а добродѣтель награждается.

Здѣсь идетъ дѣло совсѣмъ не о той разумной формѣ человѣческаго сознанія, которая произноситъ судъ надъ добротою или испорченностію дѣйствія; но когда столкновеніе довольно длится, то здѣсь важенъ результатъ, открывающій существенное согласіе и равное достоинство двухъ борющихся силъ.

Необходимость, открывающаяся въ развязкѣ, не есть уже слѣпая судьба и неразумная, которую многіе называютъ *древнею судьбою*. Эта судьба, напротивъ, есть высокій разумъ событій, хотя не является еще какъ провидѣніе, сознающее себя. Но верховная и божественная идея, которая открывается съ міромъ и судьбою лицъ именно такова: Высшая сила, стоящая надъ богами и людьми не можетъ терпѣть, чтобы недѣлимыя силы становились исключительными и тѣмъ выходили бы изъ предѣловъ своей относительной области, чтобы упорствовали въ этой противоположности и длили борьбу раждающуюся изъ ней. Тогда судьба опять двигаетъ недѣлимость и ея границы, и если она преступитъ ихъ, то и сокрушаетъ ее. Но человѣкъ, подавленный какою нибудь слѣпою, неразумною силою, какъ невинность въ несчастіи, возбудитъ въ душѣ зрителя не нравственное волненіе а негодованіе.

И такъ, *трагическое* примиреніе отличается новою стороною отъ *эпическаго* примиренія. Если мы въ этомъ отношеніи взглянемъ на Улисса и Ахиллеса, то они оба достигаютъ своей цѣли; такъ и должно быть. Но имъ благопріятствуетъ не какое нибудь прочное счастіе.

Со всѣмъ нѣтъ; они чувствуютъ препятствіе и жестокія испытанія, какими покупаютъ это благополучіе; они должны бороться съ множествомъ трудностей, испытывать жестокія потери и пожертвованія. Того требуетъ такой верховный законъ: ничтожность конечныхъ вещей должна открываться въ теченіи жизни и въ разнообразной постепенности событій. Такъ, гнѣвъ Ахиллеса удовлетворенъ, Агамемнонъ награждаетъ его за сдѣланное оскорбленіе; Гектору отмстили, Патроклу справили знаменитые похороны, Ахиллесъ признанъ знаменитымъ героемъ. Однако гнѣвъ и мщеніе стоили ему потери; чтобы отмстить на Гекторѣ свою потерю, онъ принужденъ самъ прекратить свою ссору, опять броситься въ битву съ Троянцами, — и когда его слава затмѣваетъ славу другихъ героевъ, въ немъ открывается предчувствіе преждевременной своей смерти. Улиссъ пристаетъ наконецъ къ Итакѣ, предмету пламенныхъ своихъ желаній, но неиначе, какъ сонный, потерявшій всѣхъ своихъ товарищей, всю добычу послѣ взятія Трои, послѣ длинныхъ задержекъ и большихъ трудовъ. Такъ, оба исполнили скорбную долю конечнаго бытія; Немезида сохранила свои права и въ разрушеніи Трои и въ судьбѣ Греческихъ героевъ.

Но Немезида здѣсь есть только древнее правосудіе, которое унижаетъ все, что возвышается и уравновѣшиваетъ счастіе съ несчастіемъ, представляетъ и выражаетъ единственно конечное бытіе, безъ всякаго другаго нравственнаго характера, болѣе опредѣленнаго. Такова епическая юридика судьбы въ области событій; общее примиреніе есть простая нивелировка.

Напротивъ, высокое трагическое примиреніе есть возвращеніе нравственныхъ силъ изъ ихъ противоположностей съ своею важною гармоніею. Только спо-

собѣ возстановленія этого согласія очень различенъ; я покажу главные способы *развязки*.

Сперва надобно замѣтить, что если исключительный характеръ страсти составляетъ самое начало столкновеній, то тогда страсть сливается съ дѣйствіемъ и лице тождествуется съ нею. Потому, что бы уничтожилась такая исключительность, должно уничтожиться, принесено быть въ жертву само лице. Такъ какъ эта страсть есть и его собственная жизнь, и какъ лице не имѣетъ силы внѣ жизни, то оно должно уничтожиться вмѣстѣ съ нею.

Совершеннѣйшій способъ возможенъ тогда, когда противоположныя лица, характеры цѣлой піесы, проникнутыя одною какою нибудь идеей, встрѣчаются на такой почвѣ, гдѣ окажутся во власти своего непріятеля и тѣмъ нарушаютъ то, что должны бы уважать по своему положенію. Такъ, Антигона живетъ подъ политическимъ вліяніемъ Креона; она сама дочь царя и невѣста Гемона; такъ что обязана повиноваться принцу, но Креонъ, съ своей стороны, также отецъ и супругъ; онъ долженъ уважать святость кровныхъ узъ и не защищать того, что противно этому благочестію. Такъ оба заключаютъ въ себѣ то, противъ чего каждый негодуетъ,—и они обхвачены и сокрушены въ томъ, что принадлежитъ къ кругу ихъ собственнаго бытія. Антигона умираетъ не вступивши въ бракъ; но и Креонъ наказанъ въ своемъ сынѣ и въ своей женѣ, которые прекращаютъ свою жизнь, одинъ за дѣло Антигоны, а другая въ отчаяніи по смерти Гемона. Изъ всѣхъ художественныхъ произведеній древняго и новѣйшаго драматическаго искусства (а ихъ нетакъ много, что бы ихъ нельзя и недолжно было знать) Антигона представляется въ этомъ отношеніи совершеннѣйшимъ и изящнѣйшимъ.

Но что бы исключительный характеръ исчезъ и что бы они получили равную часть, то развязка не всегда нуждается въ уничтоженіи двухъ лицъ. Извѣстно, напримѣръ, что Евмениды Есхила не оканчиваются смертію Ореста, ни паденіемъ Евменидъ этихъ мстительницъ за матернюю кровь и любовь сыновнюю противъ *Аполлона*, который поддерживаетъ права и честь семейства и царя, и который заставилъ Ореста убить *Клитемнестру*. Орестъ не наказанъ а враждующія божества получаютъ равную часть. Въ тоже время, въ этой замѣчательной развязкѣ мы ясно видимъ, какое почтеніе Греки имѣли къ своимъ божествамъ, когда представлялось имъ зрѣлище какой нибудь борьбы между божественными силами. Предъ собраніемъ Аѳинъ эти силы являются только, какъ различныя стороны божественной идеи, соединенной потомъ совершеннѣйшею гармоніею. *Минерва*, живые Аѳины, въ своемъ идеалѣ кладетъ бѣлый шаръ, которымъ Орестъ освобожденъ. Но она обѣщаетъ жертвенники и почести въ своемъ городѣ и Евменидамъ и Аполлону.

Вопреки такому объективному примиренію развязка можетъ совершиться и субъективнымъ образомъ. Именно, когда главный герой окончательно предоставляетъ себѣ свою исключительную рѣшимость; но въ этомъ оставленіи своей законной страсти онъ кажется измѣняетъ своему характеру, что противорѣчитъ возможности пластическихъ фигуръ; тогда лице можетъ отказаться отъ своихъ претензій, только въ присутствіи какой нибудь высшей силы, совѣтамъ и повелѣніямъ, которой оно уступаетъ. Тѣмъ не менѣе оно остается въ своемъ чувствованіи, только въ волѣ своей сокрушается какимъ нибудь божествомъ. Въ такомъ случаѣ узелъ не развязывается, а, какъ въ *Филоктетѣ*, разсѣкается какимъ нибудь *deus ex machina*.

Есть способъ развязки, гораздо изящнѣе и менѣе художественный, именно *внутреннее примиреніе* въ душѣ героя, способъ, поэтому субъективному или личному характеру приближающійся къ новѣйшему роду; здѣсь мы находимъ совершеннѣйшій древній примѣръ въ *Едипѣ* въ *Колоннѣ*, которому потомство всегда будетъ удивляться. Едипъ убилъ своего отца, взошелъ на Фивскій тронъ, женился на своей матери и мирно наслаждается плодами своего преступленія, о которомъ ничего не знаетъ. Но древній объяснитель загадокъ открываетъ ему тайну его судьбы и онъ съ ужасомъ узнаетъ, что предвѣщаніе совершилось на немъ. Видя преступленіе онъ ослѣпляетъ себя, лишаетъ трона и выходитъ изъ Фивъ. Старый изгнанникъ обрекаетъ себя на скитальческую, несчастную жизнь, но въ Колоннѣ, не слушая просьбы сына, умоляющаго его возвратиться, прогоняетъ его и самъ уничтожаетъ въ себѣ это несогласіе, самъ очищаетъ себя. Какое то божество призываетъ его къ себѣ и онъ возвращаетъ зрѣніе. Кости его будутъ охранять тотъ городъ, который дастъ ему пріютъ. Такое прославленіе послѣ смерти для насъ и для него составляетъ примиреніе, совершающееся въ немъ самомъ, въ его собственномъ лицѣ; но это примиреніе не походитъ на христіанское прославленіе души, которая, очистившись въ источникѣ вѣчнаго спасенія, паритъ выше своего смертнаго бытія и собственныхъ дѣйствій, сколько изъ своего сердца дѣлаетъ гробницу въ сердцѣ, то есть сколько заглаждаетъ свои земные грѣхи, принося въ жертву собственную земную личность. Тогда она сохраняетъ въ себѣ сознаніе вѣчнаго счастія, чисто духовнаго.

Изъ предѣловъ внутреннихъ способовъ этой развязки выходитъ истинна, субъективный характеръ примиренія, который можетъ намъ доставить переходъ къ противоположному роду драматической поэзіи.

Комическое, вообще, какъ мы видѣли, есть личность, которая ставитъ въ противорѣчія свои дѣйствія и разрушаетъ ихъ ими же, по тѣмъ не менѣе остается спокойна и увѣрена въ себѣ. И такъ, основаніемъ и началомъ комедіи служитъ то, чѣмъ можетъ кончить трагедія, то есть ясность души, рѣшительно примирившейся съ собою; которая, даже разрушая свою волю собственными средствами, въ осужденіе себѣ не оставляетъ своего добраго характера, что бы обнаружить противное своей цѣли. Но съ другой стороны, такая безопасность души возможна только тогда, когда цѣли и характеры не заключаютъ въ себѣ ничего существеннаго, или, будучи въ себѣ тверды и истинны, стремятся къ цѣли, рѣшительно противоположнымъ образомъ, лишеннымъ истины. Такъ что, всегда разрушается то, что незначительно само по себѣ, а лице держится твердо, непоколебимо. Въ этомъ также находится идея *древней комедіи*, дошедшей до насъ въ піесахъ *Аристофана.* Въ семъ отношеніи должно разсуждать: въ себѣ ли самихъ лица суть комическія, или таковы они только для зрителей? Первый случай почитается истинно комическимъ и въ этомъ родѣ отличился Аристофанъ. А съ этой точки зрѣнія лице оказывается комическимъ, столько, сколько не признаетъ серьезною серьезность своей идеи и своей воли. Тогда серьезное разрушаетъ само себя. Въ самомъ дѣлѣ, лице не можетъ заниматься какимъ нибудь общимъ, важнымъ интересомъ, который бы повергъ его въ какое нибудь важное столкновеніе; если же оно занимается подобнымъ интересомъ, то показываетъ въ своемъ характерѣ, что мало цѣнитъ самый предметъ и уже привело въ ничтожество то, что оно повидимому хотѣло осуществить въ своемъ твореніи; такъ что наконецъ предпріятіе не представляется серьезнымъ.

Слѣдовательно, комическое встрѣчается болѣе въ низшихъ слояхъ общества, среди простыхъ людей, которые однажды на всегда суть то, что суть и по неспособности еще къ какой нибудь глубокой страсти нисколько не сомнѣваются въ томъ, что дѣлаютъ. Однако и въ высокихъ натурахъ является комическое тогда, если они не серьезно привязаны къ обыкновеннымъ вещамъ, среди которыхъ по необходимости находятся; когда они поднимаются высоко и не смотря на жизненныя неудобства и непріятности остаются тверды и увѣрены въ себѣ. Область полной свободы духа, который во всѣхъ предпріятіяхъ человѣка утѣшается напередъ своего внутреннею, личною ясностью—вотъ міръ, въ который вводитъ насъ Аристофанъ. Кто не читалъ его, тотъ никогда не пойметъ, до какой степени человѣкъ можетъ быть безпеченъ.

Интересы, въ которыхъ движется этотъ родъ комедіи, не нужно почерпать въ предѣлахъ противоположныхъ нравственности, религіи, искусству. Напротивъ, древняя греческая комедія живетъ именно въ истинномъ, существенномъ кругѣ. Именно, капризъ, глупость, низкая злоба поражаютъ безсиліе дѣйствій лицъ и уничтожаютъ ихъ претензіи. И здѣсь, представляется Аристофану богатый, выгодный матеріалъ—и въ греческой мифологіи и въ правахъ афинскаго народа. Въ самомъ дѣлѣ, антропоморфизмъ греческихъ боговъ, въ басняхъ слишкомъ сближающій ихъ съ людскими страстями, представляетъ контрастъ съ великими религіозными идеями. Потому эта личная сторона страсти, противорѣчащая божественной природѣ, позволяетъ представить себя ложнымъ преувеличеніемъ.

Но въ особенности Аристофанъ любитъ приносить въ жертву смѣшному, въ глазахъ своихъ современниковъ, самымъ смѣшнымъ образомъ, глупость народа, дураче-

ства ораторовъ, генераловъ и государственныхъ людей. Въ частности онъ безжалостенъ къ новому направленію данному Есхиломъ трагедіи. Онъ съ неистощимымъ огнемъ напередъ умѣетъ дѣлать глупцами лица, въ которыхъ воплощаетъ такія глупости, такъ что, замѣтно, изъ нихъ не можетъ выйти ничего опаснаго. Таковъ напримѣръ *Стрепсіадъ*, который идетъ отыскивать философовъ, что бы освободиться отъ долговъ; *Сократъ*, выдающій себя учителемъ Стрепсіада и его сына; *Бахусъ* сходящій въ адъ, чтобы извлечь оттуда истиннаго трагическаго поэта; *Клеонъ*; жены греческія хотящія вытащить богиню мира изъ одного колодезя и прочее. Главный тонъ такихъ представленій есть увѣренность лицъ въ себѣ самихъ, тѣмъ болѣе невозмутимая, чѣмъ они кажутся неспособнѣе выполнить свои предпріятія. Глупцы такъ наивны, весьма умныя лица представляютъ такое разительное противорѣчіе съ цѣлью своихъ усилій, что простодушная самоувѣренность не оставляетъ ихъ никогда, каковъ бы ни былъ результатъ и оборотъ ихъ дѣлъ. Въ людяхъ такъ пародированы улыбающаяся ясность боговъ Олимпа, ихъ неизмѣнное равнодушіе, что ихъ ничто не конфузитъ, что они всегда всѣмъ довольны. У Аристофана нѣтъ ни одной дурной шутки. Онъ былъ очень образованъ, прекрасный гражданинъ, вѣрившій еще въ счастіе Афинъ и представляющійся всегда истиннымъ патріотомъ. Слѣдовательно, въ своихъ комедіяхъ онъ представляетъ не религію, не нравственность въ себѣ, но преходящіе пороки, безнравственность, принимающую, по надутости, видъ вѣчныхъ силъ, претензіи личнаго тщеславія, ложь въ контрастѣ съ истиною, которыя слѣдовательно, можно выставить на сцену подъ чертами лицемѣрія.

Но какъ Аристофанъ выводитъ на театръ совершенное противорѣчіе истинной природы боговъ, истинныхъ началъ политической и нравственной жизни съ идеями,

страстями и смѣшною стороною такихъ людей, неспособныхъ осуществлять эти начала, то, даже въ этомъ тріумфѣ могущества, уничтожающаго ихъ расчеты, находится одинъ изъ самыхъ важныхъ симптомовъ разрушенія Греціи. И такимъ образомъ, эти картины, въ которыхъ дышетъ еще благоденствіе, наивная ясность, въ дѣйствительности суть послѣдніе великіе результаты, произведенные поэзіей греческаго народа, такъ счастливо способнаго къ искусствамъ, такого геніальнаго, умнаго, пламеннаго.

II. Переходя отъ древняго театра къ драматическому искусству *новѣйшихъ временъ* я покажу нѣкоторыя важныя различія въ томъ, что касается *трагедіи, драмы* и *комедіи*.

Древняя трагедія въ своей пластической возвышенности строитъ существенное основаніе своихъ представленій на господствѣ нравственныхъ силъ и ихъ необходимости. Равнымъ образомъ, она не старается развивать недѣлимый, субъективный характеръ лицъ, тогда какъ комедія, представляя свободное развитіе личности, съ ея пороками и смѣшною стороною, уничтожающими самихъ себя, не удаляется отъ существеннаго и пластическаго характера.

Новѣйшая трагедія, напротивъ, съ перваго открытія сцены овладѣваетъ началомъ личности или субъективности. Она составляетъ свой собственный предметъ и основаніе своихъ представленій изъ характера, личнаго въ себѣ, а не изъ приведенія нравственныхъ силъ въ недѣлимость. Еще болѣе, усвоивая подобный типъ она допускаетъ столкновеніямъ образоваться внѣшними случайностями, хотя бы самую развязку рѣшали, или по видимому только рѣшали случайныя обстоятельства.

Въ этомъ отношеніи достойны нашего вниманія слѣдующіе пункты:

Во первыхъ; различіе *цѣлей*, искомыхъ лицами и составляющихъ основаніе характера.

Во вторыхъ, различіе самыхъ трагическихъ *характеровъ* и столкновеній, въ которыя запутаны они.

Наконецъ, различный способъ *развязки* въ новѣйшей трагедіи, сравнительно съ древнею трагедіей.

I. Хотя въ романтической трагедіи личный и субъективный характеръ страданія и страсти составляетъ, въ собственномъ смыслѣ слова, центръ представленія, но человѣческія дѣйствія также должны имѣть прочное основаніе. Основаніе должно брать въ области дѣйствительной жизни, въ отношеніяхъ семейныхъ, государственныхъ, религіозныхъ и прочее. Человѣкъ не можетъ дѣйствовать внѣ этого круга.

Но какъ субстанціальная сторона этихъ отношеній составляетъ характеръ лицъ, слѣдовательно побужденія не такъ просты, что бы приводились въ частность и болѣе разнообразились. Они принимаютъ характеръ до той степени недѣлимый, что общее начало не можетъ уже явиться въ своей чистотѣ не измѣнившись и не сдѣлавшись ложнымъ. Притомъ, идеи совсѣмъ измѣнили свою форму и свой видъ. Напримѣръ, въ религіозномъ кругу нравственныя силы, представляемыя воображеніемъ древнихъ въ чертахъ божествъ, лично выступающихъ на сцену, или какъ составители страсти и даже характера трагическихъ героевъ, не образуютъ уже основанія и главнаго сюжета. Въ государствѣ, въ особенности короли, сила вассаловъ, войны между династіями, или членами тогоже семейства, выставляются на зрѣлище и доставляютъ самыя различныя сцены.

Еще болѣе, теперь входятъ въ представленіе обыкновенныя отношенія гражданской и частной жизни, семейныя, которыя были недоступны древней драмѣ. Въ самомъ дѣлѣ, начало человѣческой личности развилось

въ этихъ различныхъ кругахъ и создало себѣ права. Вскорѣ открываются новыя идеи и интересы и новѣйшій человѣкъ можетъ почерпать въ нихъ побужденія къ дѣйствію и правила для своего поведенія.

Съ другой стороны, такъ какъ личность въ себѣ становится истиннымъ сюжетомъ представленія и въ этомъ видѣ исключительными своими побудителями избираютъ любовь, лесть, или всякую другую личную страсть; то всѣ прочія жизненныя отношенія могутъ явиться только внѣшнимъ основаніемъ, на которомъ дѣйствуютъ новѣйшіе интересы, или какъ препятствія для личной страсти, или, однимъ словомъ, какъ источникъ борьбы. При томъ, не правосудіе и преступленіе, которыхъ не побоятся эти характеры, лишь бы достигнуть своей цѣли, должны представить испорченность болѣе обсуженную и болѣе глубокую, хотя бы она не простиралась до того, что бы неправосудіе и преступленіе сдѣлать цѣлью своихъ дѣйствій.

Но въ противоположность этому частному и личному характеру побужденій, цѣль, предположенная лицами, можетъ расшириться, здѣлаться обширнѣе, начаться и развиваться въ формѣ какой нибудь нравственной истины. Въ примѣръ перваго рода достаточно привесть трагедію, вполнѣ философскую, *Фаустъ*, *Гете*, которая съ одной стороны трактуетъ безсиліе человѣческой науки удовлетворить нашимъ желаніямъ, съ другой, наслажденія мірской, земной жизни. Это есть примиреніе съ дѣйствительною жизнію, картина усилій человѣка достичь этими двумя путями отрѣшеннаго блага въ его сущности и въ его проявленіи, а это доставляетъ такой обширный сюжетъ, на который не посягнулъ бы другой драматическій поэтъ. Точно такъ у *Шиллера Карлъ Мооръ* возстаетъ противъ гражданскаго порядка, общества и всего человѣчества своего времени. *Валленш*

тейнъ также задумалъ общую, великую цѣль—единство и миръ Германіи. Цѣли онъ не достигъ по своимъ средствамъ, которыя при всемъ искусственномъ и внѣшнемъ расчетѣ рушились, именно въ томъ мѣстѣ, на которое онъ болѣе всего полагался, и по его дерзости стать выше императорской власти, о силу которой онъ сокрушился. А подобныя предпріятія какъ *Карла Моора* и *Валленштейна* не выполняются однимъ человѣкомъ безъ того, чтобъ и другіе не были въ его рукахъ покорными орудіями. Они совершаются съ ихъ помощію, необходимою для побѣды надъ сопротивленіемъ противныхъ партій.

Угодноли видѣть примѣры такого способа понятія, въ которомъ побужденіями служатъ идеи и нравственные законы? Достаточно указать на нѣкоторыя трагедіи *Кальдерона*, гдѣ любовь, честь трактуются съ правами и должностями лицъ, какъ въ Сводѣ Законовъ. Трагическія фигуры *Шиллера* представляютъ также, хотя совсѣмъ въ другомъ видѣ, нѣкоторыя подобныя черты. Эти лица начинаютъ и выполняютъ свои намѣренія также въ смыслѣ общихъ и неизмѣнныхъ правъ человѣка. Напримѣръ, Майстеръ *Фердинандъ* въ *Коварствѣ и любви* думаетъ защищать права природы противъ моды и приличій; а болѣе всего *Маркизъ Поза* требуетъ свободы мыслей какъ неотчуждаемой привилегіи человѣчества.

Но вообще, въ новѣйшей трагедіи побужденіемъ къ дѣйствію лицъ служитъ не нравственная сторона, истинное въ себѣ, какъ прямые двигатели ихъ страстей; напротивъ, личныя чувства ихъ сердца и души или расположенія ихъ частнаго характера стараются удовлетворить себѣ. Тоже видимъ и въ приведенныхъ примѣрахъ. У Испанскихъ героевъ чести и любви цѣли и побужденія въ основаніи имѣютъ такой личный харак-

теръ, что права и обязанности прямо согласуются съ самыми внутренними желаніями сердца. Что касается произведеній юности Шиллера, до страсти явиться натуральнымъ, заставить уважать права человѣка и трудиться для улучшенія человѣчества, все это является въ лицахъ результатомъ какого то личнаго ентузіазма. Въ послѣдствіи Шиллеръ старался представлять болѣе солидные характеры, именно потому, что рѣшился тогда возстановить въ драматическомъ новѣйшемъ искусствѣ начало древней трагедіи.

Но что бы указать разительное различіе, отличающее въ этомъ отношеніи древнюю трагедію отъ новѣйшей я укажу на *Гамлета*. Въ піесѣ Шекспира основаніемъ служитъ столкновеніе, какъ у Есхила въ *Космофорахъ* и у *Софокла* въ *Електрѣ*. Въ самомъ дѣлѣ, у Гамлета убитъ отецъ и царь; мать вступила въ бракъ съ убійцею. Но у Греческаго поэта смерть Агамемнона есть присвоеніе нравственнаго права, нарушеннаго въ лицѣ Клитемнестры. У Шекспира совершенное убійство имѣетъ видъ преступленія, злодѣйство, въ которомъ мать невинна. Сынъ, какъ мститель, долженъ обратиться единственно противъ короля, убившаго своего брата, и здѣсь Гамлетъ не имѣетъ предъ собою предмета, достойнаго уваженія. Слѣдовательно, столкновеніе не состоитъ въ томъ, что сынъ для выполненія своего личнаго мщенія самъ долженъ нарушить какое нибудь другое нравственное начало. Столкновеніе находится въ личномъ характерѣ Гамлета, благородная душа котораго не настроена для такого энергическаго дѣйствія и который, не довольный свѣтомъ и жизнію, нерѣшительный въ своихъ намѣреніяхъ къ выполненію плана, погибаетъ отъ своей медлительности и отъ внѣшней запутанности обстоятельствъ.

2. Теперь, если мы разсмотримъ новѣйшую трагедію съ другой болѣе важной стороны, со стороны характе-

ровъ и столкновеній, въ которыхъ они развиваются, то можемъ встрѣтить слѣдующее начало, которое и представимъ въ краткихъ словахъ.

Герои древней классической трагедіи, рѣшившіеся дѣйствовать по какому нибудь нравственному началу, встрѣчаютъ на своемъ пути такія обстоятельства, что принуждены бываютъ войти въ борьбу съ нравственною противною силою, также законною. Напротивъ, романтическія лица, съ самаго появленія на сценѣ, стоятъ во множествѣ такихъ случайныхъ отношеній и условій, которыя позволяютъ имъ дѣйствовать такъ или иначе. Здѣсь столкновеніе, зависящее отъ внѣшнихъ обстоятельствъ, существенно зависитъ отъ самаго *характера* лицъ. И такъ, характеръ въ теченіи дѣйствія развивается не въ силу законнаго начала, которое защищаетъ, но для того, что бы оставаться вѣрнымъ себѣ, не измѣнять себѣ. Правда, Греческіе герои также дѣйствуютъ по своей недѣлимости, но на высотѣ Греческой трагедіи эта недѣлимость, какъ сказано, по необходимости смѣшивается съ нравственнымъ началомъ.

Въ новѣйшемъ театрѣ, напротивъ, такъ какъ несущественно для характера лицъ предпринимать какое нибудь справедливое дѣло и не склоняться къ неправдѣ или преступленію, и какъ это случайно, то они рѣшаются на что нибудь по своему желанію и частному расположенію, или по внѣшнимъ обстоятельствамъ. Здѣсь могутъ встрѣтиться нравственность цѣли и нравственность характера; но это согласіе по разности побужденій, страстей и личныхъ чувствъ не составляетъ существеннаго основанія, интереса, необходимаго условія трагической глубины и высоты.

Другія различія характеровъ въ новѣйшихъ піесахъ такъ многочисленны, что объ этомъ предметѣ мало можно сказать общаго и я укажу только важные пункты.

Первая противоположность, бросающаяся прямо въ глаза, есть противоположность характеровъ, отвлеченная простота, которая находится въ контрастѣ съ жизненностію лицъ, имѣющихъ въ себѣ много разнообразныхъ чертъ по богатству своей натуры, въ особенности трагическія лица Французовъ и Италіянцевъ. Родившись въ подражаніе древнимъ они могутъ быть почитаемы какъ простыя олицетворенія опредѣленныхъ страстей, любви, чести, славы, тираніи и прочее. Эти лица съ большою декламаціею, со всѣмъ искусствомъ реторики выражаютъ побужденіе, заставившее ихъ дѣйствовать и свои чувства.

Такой родъ разговоровъ ведетъ за собою много недостатковъ, порицаемыхъ у Сенеки и не походитъ на образцовое сочиненіе Грековъ. Испанская трагедія также впадаетъ въ характеристическое описаніе и въ общую отвлеченность. Но здѣсь, патетическое, могущее возродиться отъ столкновенія любви съ честью, дружбою и прочее само такъ оригинально и такъ отвлеченно, удержаніе правъ и обязанностей занимаетъ такое мѣсто, что эти общія побужденія, поглощая главный интересъ, оставляютъ мало частности характерамъ. Но испанскія лица часто отличаются чѣмъ то сосредоточеннымъ, хотя бы глубина была не много пуста и какою то заносчивою гордостью, которыхъ нѣтъ у французскихъ фигуръ. Испанцы, вопреки холодной простотѣ развитія дѣйствія во французскихъ трагедіяхъ, умѣютъ вознаградить недостатокъ внутренняго разнообразія воображаемымъ богатствомъ интересныхъ положеній. Англичане, напротивъ, мастера представлять лица съ характеромъ, вполнѣ человѣческимъ. Шекспиръ въ особенности въ этомъ неподражаемъ. Какъ бы страсть ни была чисто личная, напримѣръ честолюбіе въ *Макбетѣ*, ревность въ *Отелло*, какъ характеръ трагическихъ героевъ, но она не поглощаетъ такъ сказать

ихъ недѣлимости, — и все бурное направленіе этой опредѣленной страсти никогда не препятствуетъ имъ оставаться полными людьми. Даже когда Шекспиръ въ безконечномъ разнообразіи своего театральнаго міра доходитъ до предѣловъ испорченности и глупости то именно тогда, какъ я замѣтилъ выше, на этихъ внѣшнихъ границахъ, ни сколько не позволяя этимъ фигурамъ, не смотря на поэтическое очарованіе, поглощаться въ тѣсныхъ своихъ идеяхъ, но даетъ имъ тѣмъ больше огня и воображенія. По силѣ образовъ, которые сообщаетъ имъ и въ которыхъ они сами рисуются въ собственныхъ глазахъ онъ дѣлаетъ изъ этихъ людей поэтическія созданія и какъ бы самихъ артистовъ. При такой полной оригинальности, при истинѣ характеристическихъ чертъ онъ умѣетъ интересовать насъ убійцами, даже нищими и шутами. Такъ онъ развиваетъ свои трагическіе характеры. Они — лица недѣлимыя, дѣйствительныя, непосредственно живыя. И притомъ, если нужно, въ нихъ оказывается столько возвышенности и энергіи, языкъ ихъ полонъ такой глубокой чувствительности и такими блестящими порывами воображенія, фигуры ихъ и сравненія мечутъ такъ ненатянутыя стрѣлы краснорѣчія, не школьнаго, но сердечнаго, что, по изліянію характера и по связи жизненности съ внутреннимъ величіемъ, съ авторомъ не можетъ сравниться никакой драматическій поэтъ. Правда, Гете въ молодости старался достичь такой же истины и натуральности, но не могъ пріобрѣсть внутренней энергіи и возвышеннаго характера страсти. Шиллеръ впалъ въ увлеченіе, бурное обнаруженіе котораго часто не имѣетъ истинной силы.

Второе различіе у новѣйшихъ характеровъ состоитъ въ ихъ *твердости*, или ихъ нерѣшительности. Слабость нерѣшительности, происходящей отъ соображенія, анализъ побужденій, которыми должна управляться воля,

конечно встрѣчаются также у древнихъ, напримѣръ въ трагедіяхъ *Еврипида*. Но Еврипидъ именно оставляетъ пластическое величіе и простоту, отличающія древніе характеры, что бы перейти къ сантиментальному патетическому. А въ новѣйшей трагедіи часто встрѣчаются подобныя нерѣшительныя и колеблющіяся фигуры, въ особенности такія, которыя заключаютъ въ себѣ двѣ страсти, не дающія возможности душѣ рѣшиться на то или другое дѣйствіе. Я уже говорилъ о такихъ нерѣшительныхъ характерахъ, здѣсь прибавлю только: если трагическое дѣйствіе должно заняться какимъ нибудь столкновеніемъ, то введеніе борьбы въ душу одного и того же лица всегда какъ то слишкомъ отважно. Недоумѣніе души между двумя противными интересами имѣетъ свое начало въ темности идей и затрудненіи разсудка, частію даже въ слабости, а можетъ быть и въ незрѣлости характера. Въ произведеніяхъ юности Гете встрѣчается нѣсколько фигуръ такого рода, на примѣръ въ *Вейсселингѣ*, *Фернандо*, въ *Стеллѣ* а болѣе всего *Клавиго*, двуличныя натуры, не могущія дойти до полной и твердой недѣлимости. Со всѣмъ иначе бываетъ когда какой нибудь характеръ, увѣренный въ себѣ, встрѣчаетъ двѣ сферы жизни, двѣ равно священныя обязанности и находится принужденнымъ избирать какую нибудь одну; тогда нерѣшимость есть только переходъ а не основаніе характера. Со всѣмъ другой бываетъ трагическій случай, когда душа, за недостаткомъ лучшей воли минутно запутывается въ путяхъ какой нибудь страсти, несогласной съ ея цѣлію (Орлеанская Дѣва); тогда она должна освободиться своимъ внутреннимъ рѣшеніемъ или уже погибнуть. Притомъ, это сантиментальное, патетическое внутреннее соображеніе, если изъ него дѣлаютъ трагическаго двигателя, вообще представляетъ что-то жалкое, трогательное или производитъ непріятный эффектъ. Поэту лучше из-

бѣгать его, нежели стараться развивать съ особеннымъ расположеніемъ.

Но хуже всего, когда такая неизвѣстность и также противорѣчіе характера и всего человѣка софистически берутся основаніемъ всего представленія, и когда нравственная истина именно должна показывать, что нѣтъ ни одного характера твердаго въ себѣ и увѣреннаго въ себѣ.

Исключительныя цѣли, искомыя частными характерами, въ самомъ дѣлѣ не должны получать какого нибудь полнаго удовлетворенія. Равнымъ образомъ, даже въ дѣйствительной жизни, встрѣчаемыя препятствія, сопротивленія противящихся лицъ составляютъ достаточное свидѣтельство ограниченности и слабости человѣческой природы. Но разрѣшеніе, образующее истинную развязку, не должно быть введеніемъ въ самый характеръ лица, какъ діалектическая пытка. Тогда это лице, подобно представляемой идеѣ, будетъ только отвлеченный и неопредѣленный символъ. Оно уже не привязывается никакимъ живымъ образомъ ни къ какой опредѣленной цѣли и, точно, не имѣетъ характера.

Со всѣмъ иначе бываетъ, когда перемѣна, происходящая въ нравственности всего человѣка, является какъ прямое слѣдствіе первоначальнаго недостатка въ его природѣ; тогда эти перемѣны суть только развитіе того, что первоначально заключалось въ его характерѣ. Такъ, напримѣръ, въ королѣ *Лирѣ* глупость старика доходитъ даже до безумія; ослѣпленіе ума Глочестера измѣняется въ дѣйствительное или физическое ослѣпленіе, по которому онъ открываетъ глаза только для различенія любви своихъ сыновей.

Но съ другой стороны, въ противоположность съ этими слабыми и внутренно раздѣленными характерами Шекспиръ выставляетъ прекраснѣйшіе образцы твер-

дыхъ разсудительныхъ лицъ, которыя собственно погибаютъ отъ непоколебимой рѣшимости въ своихъ намѣреніяхъ и дѣйствіяхъ. Ихъ цѣли не всегда законны, но высоки по силѣ ихъ личности. Обязаныли они дѣйствовать внѣшними обстоятельствами или пускаются въ предпріятія закрывши глаза — воля ихъ непоколебима. Если они дѣлаютъ, что нибудь по необходимости, то кажется еще что они дѣйствуютъ, что бы поддержать свою волю противъ другихъ и не измѣнить себѣ. Рожденіе какой нибудь страсти, которая досѣлѣ не открывалась и вспыхнула вдругъ; ходъ опредѣленія великой души, ея внутренпія развитія, картина этой борьбы противъ обстоятельствъ, гдѣ герой самъ идетъ къ своей гибели, запутанность событій и ихъ слѣдствій, вотъ что составляетъ главное основаніе многихъ интереснѣйшихъ трагедій Шекспира.

III. Послѣдній важный пунктъ есть трагическая *развязка*, къ которой стремятся новѣйшіе характеры, равно какъ способъ трагическаго *примиренія*, котораго можно достигнуть по этому взгляду.

Въ древней трагедіи, вѣчная правда, какъ отрѣшенная сила судьбы, сохраняетъ и поддерживаетъ согласіе нравственныхъ идей, ибо онѣ борятся потому только, что исключаютъ себя взаимно. По этой высокой нравственности развязка греческой драмы удовлетворяетъ насъ картиною уничтоженія всѣхъ дѣйствующихъ лицъ. Если подобное правосудіе является въ новѣйшей трагедіи по причинѣ личности цѣлей и характеровъ, то оно открывается въ ней не такъ ясно, или оно холодно криминально, такъ какъ испорченность оказывается сильнѣе и преступленіе лицъ для достиженія своихъ цѣлей обдуманнѣе. Напримѣръ, *Макбетъ*, старшія дочери короля *Лира*, президентъ въ Коварствѣ и любви, Ричардъ III и прочіе не заслуживаютъ ничего лучшаго кромѣ того, что съ ними случилось.

Эта развязка обыкновенно совершается такъ, что лица сокрушаются о силу, не смотря на которую они хотятъ осуществлять свои намѣренія. Такъ, напримѣръ, Валленштейна сокрушила твердость императорской власти. Но и старый Пикколомини, который, защищая конституцію имперіи измѣнилъ своему другу и во зло употребилъ дружбу, наказанъ смертію своего сына. Гецъ Берлихингенъ—также нападаетъ на твердо устроенную политику и погибаетъ въ этомъ предпріятіи. Веселингенъ и Аделгейда конечно защищаютъ общественный порядокъ но по несправедливости, измѣнѣ, сами готовятъ себѣ несчастный конецъ.

Изъ личности характера вытекаетъ та необходимость, что лица должны явиться примирившимися съ собственно личною судьбою. Примиреніе бываетъ или *религіозное* въ томъ, что душа чувствуетъ высокое и неизмѣнимое счастіе съ увѣренностію противъ разрушенія своей земной личности. То оно не такъ высоко и болѣе положительно, когда человѣкъ неизмѣнно, даже до смерти, поддерживаетъ силу и ровность своего характера, однимъ словомъ, свою личную свободу и когда сохраняетъ не остывающую энергію, не смотря на событія и удары судьбы. То наконецъ она совершается истиннѣе когда лице испытываетъ жестокую судьбу, несообразную съ своими дѣйствіями.

Съ другой стороны, также трагическая развязка является просто какъ эффектъ несчастныхъ обстоятельствъ и внѣшнихъ случаевъ, которые можно бы исполнить иначе и достичь какого нибудь счастливаго окончанія. Въ этомъ случаѣ намъ представляется одна картина измѣнчивости земныхъ вещей, которой въ особенности подчиненъ новѣйшій человѣкъ; ибо эта натура носитъ съ собою судьбу конечныхъ вещей, не смотря на самыя крѣпкія лица и запутанность обстоятельствъ.

Сила меланхолической печали, раждающаяся изъ этого зрѣлища впрочемъ пуста и, въ особенности, уступаетъ мѣсто идеѣ матеріальнаго и жестокаго рока, когда мы видимъ благородныя сердца, прекрасныя натуры запутанными въ подобную борьбу и погибающими по несчастію и простому стеченію обстоятельствъ. Подобная развязка можетъ сильно тронуть насъ; однако она способна привести въ ужасъ и требуетъ, что бы внѣшніе случаи прямо соглашались съ тѣмъ, что составляетъ внутреннюю натуру, приличную этимъ прекраснымъ характерамъ. Такимъ точно образомъ, напримѣръ, смерть *Гамлета* и *Юліи* не возмущаетъ насъ и возставляетъ миръ въ душѣ нашей. Съ внѣшней стороны Гамлетъ, кажется, умираетъ случайно, въ поединкѣ съ Лаертомъ, отъ перемѣны шпагъ. Но если сообразить основаніе Гамлета, то смерть находится въ немъ уже съ самаго начала. Склянка песчаныхъ часовъ конечнаго бытія не удовлетворяетъ его. Мы понимаемъ, что этотъ человѣкъ съ своею меланхоліей и слабостію, съ глубокою печалію, съ отвращеніемъ ко всѣмъ состояніямъ жизни и среди ужасныхъ своихъ обстоятельствъ погибъ прежде, нежели смерть пришла къ нему извнѣ. Тоже можно сказать о *Ромео* и *Юліи*. Почва, на которой пустили ростки такіе нѣжные цвѣты, не годится дня нихъ. Намъ остается только оплакивать печальный мигъ такой прекрасной любви, которая, подобна нѣжной розѣ, распустившейся въ долинѣ этого міра, погибла отъ сильнаго дуновенія бури и не можетъ быть спасена слабыми расчетами благородной и благодушной мудрости. Но наша печаль и глубокая и нравящаяся намъ при этой картинѣ раждается отъ горестнаго примиренія душевныхъ силъ; это меланхолическое *счастіе* внѣ счастія.

II. Если драматическіе поэты представляютъ намъ несчастіе и смерть своихъ лицъ, то подобному столк-

новенію случайныхъ событій они могутъ давать такой оборотъ, что не смотря на внѣшнія обстоятельства оно приводитъ счастливый исходъ борьбы для лицъ интересующихъ насъ. Такая судьба, по моему мнѣнію, будетъ по крайней мѣрѣ болѣе благопріятна, нежели невыгодна; и, если дѣло только въ этой разности, то, признаюсь, я, съ своей стороны, лучше люблю счастливую развязку. Отъ чего давать перевѣсъ простому несчастію только потому, что оно есть несчастіе, а не счастливой развязкѣ? Развѣ по одной причинѣ, по какой то утонченной чувствительности, которая любитъ болѣе печаль и страданіе и болѣе интересуется ими, нежели положеніями, незнающими горести, что оно видитъ ежедневно. И такъ, если интересы таковы, что, собственно говоря, не представляется труда приносить лица въ жертву потому, что не будучи предоставлены самимъ себѣ, они могутъ достигать своей цѣли и примиряться между собой, тогда нѣтъ надобности, что бы развязка явилась трагическою. Борьба и развязка должны имѣть трагическій характеръ тогда только, когда это необходимо, что бы составить болѣе возвышенное зрѣлище. Въ противномъ случаѣ простая печаль и несчастіе неизвинимы.

Таково начало, служащее основаніемъ мѣщанскому *спектаклю* или драмѣ, собственно занимающей средину между трагедіей и комедіей. Мѣсто этого рода драматической поэзіи показано выше. У насъ, Нѣмцевъ, любятъ трогательныя сцены изъ круга городской и семейной жизни; также и рыцарскій елементъ нравился со времени появленія *Геца Берлихингенъ*. Но въ этомъ родѣ прославляли главнымъ образомъ торжество нравственности. Обыкновенно представляли денежные интересы, несчастную любовь извѣстныхъ порочныхъ характеровъ въ небольшихъ кругахъ и въ нисшихъ слояхъ общества, вообще, что у насъ ежедневно передъ гла-

зами; съ тѣмъ только различіемъ, что въ такихъ нравственныхъ піесахъ добродѣтель и долгъ всегда одерживаютъ побѣду, а порокъ униженъ, наказанъ или приведенъ къ раскаянію. Такъ что, примиреніе здѣсь должно состоять въ томъ нравственномъ интересѣ, по которому все приводится къ добру. Оттого главный интересъ останавливается на добрыхъ или дурныхъ чувствованіяхъ сердца и совѣсти. Только, чѣмъ болѣе совѣсть въ своей отвлеченной общности составляетъ основаніе драмы, тѣмъ менѣе держится патетическое, которое соединяется съ недѣлимостію лица, съ какимъ нибудь положеніемъ, съ какою нибудь частною цѣлію, а съ другой стороны, характеръ рѣшительно не можетъ держаться и развиваться. Въ самомъ дѣлѣ, если все вращается на совѣсти просто нравственной, на добрыхъ или дурныхъ расположеніяхъ сердца, тогда не можетъ существовать никакое другое опредѣленіе характера, никакая частная рѣшимость предъ началами положенными, обдуманными такимъ образомъ. Сердце должно сокрушиться и обратиться къ этимъ чувствамъ. Подобная трогательная картина, какъ напримѣръ *Мизантропъ и Раскаяніе* Коцебу и многія другія развязки въ драмахъ Ифланда не оканчиваются, слѣдовательно, ни хорошо ни худо, не говоря въ дурную сторону. Главная цѣль, къ которой стремится вся піеса, обыкновенно есть прощеніе или обѣщаніе исправиться. Тогда каждое приключеніе должно представить намъ возможность внутренней перемѣны или отреченія самаго себя (такъ понимаютъ возвышенность и величіе характера); но если молодой шалунъ, какъ и многіе герои въ піесахъ Коцебу а иногда у Ифланда, есть какой нибудь негодяй, то обѣщаніе исправиться, у подобныхъ людей, способныхъ на все, можетъ быть только лицемѣрнымъ обращеніемъ поверхностной натуры, нисколько не серьезнымъ, представленнымъ только для закончанія

піесы, а въ основаніи она можетъ вести къ дурнымъ дѣйствіямъ при первой перемѣнѣ обстоятельствъ.

III. *Новѣйшая комедія* представляетъ отличіе, на которое я уже указалъ, говоря о древней аттической комедіи. Глупости и превращенія лицъ забавны или только для другихъ или для самихъ актеровъ; однимъ словомъ, комическія фигуры бываютъ комическими для зрителей или только въ собственныхъ глазахъ. *Аристофанъ*, истинный комикъ, составлялъ основаніе своихъ представленій только изъ послѣдняго характера. Однако позже развивается противоположное направленіе уже въ Греческой комедіи, особенно у *Плавта и Теренція*. Въ новѣйшей комедіи оно такъ преобладаетъ, что множество комическихъ произведеній падаетъ такимъ образомъ въ простую прозаическую шутку и принимаетъ ѣдкій и непріятный тонъ. Таковъ въ особенности *Мольеръ* въ шуткахъ своихъ утонченныхъ комедій, которыя нисколько не принадлежатъ къ чисто шуточному роду. Прозаическое состоитъ здѣсь въ томъ, что дѣйствующія лица серьезно принимаютъ свою цѣль съ какою то упорностію и выполняютъ ее со всѣмъ жаромъ серьезности. Потому, если въ концѣ они обманываются или растроиваются по своей винѣ, то не могутъ смѣяться, какъ другіе, свободно и съ самодовольствомъ. Они суть просто предметы посторонняго смѣха, или, вообще, ихъ дурно трактуютъ. На примѣръ, *Тартюфъ* Мольера, этотъ святоша, истинный злодѣй, котораго нужно обличить, совсѣмъ не забавенъ. Ослѣпленіе обманываемаго Оргона производитъ такое жалкое положеніе, что для уничтоженія его требуется deus ex machina. Чиновникъ и судья принужденъ наконецъ сказать:

«Кончите, господа, такую сильную тревогу; мы живемъ подъ управленіемъ государя, который не терпитъ лжи; взору его доступны сердца людей и никакая хитрость лицемѣровъ не обманетъ его.»

Даже характеры, совершенно выдержанные, каковъ *Скупой*, Мольера, напримѣръ, съ своею рѣшительно серьезною наивностью, въ своей ограниченной страсти, не позволяютъ душѣ освободиться отъ этихъ предѣловъ и, собственно говоря, не имѣютъ ничего комическаго. За то превосходство этого рода открывается въ утонченности и умѣньи рисовать характеры или развивать интригу, созрѣвшую въ воображенiи. Интрига раждается часто изъ того, что какое нибудь лицо силится достичь своихъ цѣлей съ обманомъ другихъ, будто заботясь объ ихъ интересахъ и ревностно помогая имъ, между тѣмъ какъ дѣйствуетъ противъ нихъ и старается разрушить ихъ своимъ ложнымъ усердiемъ. Съ другой стороны, употребляютъ противное средство, притворство, дабы и прочихъ также запутать. У Испанцевъ находится много прекрасныхъ образцовъ въ изобрѣтенiи и сплетенiи подобныхъ интригъ и много прекрасныхъ и грацiозныхъ вещей въ этомъ родѣ.

Сюжеты взяты большею частiю изъ интригъ любви, чести и прочее порождающихъ самыя глубокiя столкновенiя въ трагедiи. Но въ комедiи, напротивъ, тщеславiе не хочетъ любить одинъ и тотъ же предметъ долго; слѣдовательно измѣняетъ ему наконецъ, обнаруживаетъ безнравственное непостоянство и комически противорѣчитъ себѣ. Лица, составляющiя подобныя интриги, похожи обыкновенно на рабовъ въ римскихъ комедiяхъ; на слугъ или субретокъ не уважающихъ плановъ своихъ господъ, но старающихся имъ противорѣчить, уронить ихъ для собственной выгоды,—и такимъ образомъ выходитъ смѣшная картина: господа обращаются въ слугъ, слуги въ господъ, или выходятъ по крайней мѣрѣ комическiя положенiя, приведенныя внѣшними случаями. Отъ насъ зрителей все сокрыто и, не разгадывая развязки во всѣхъ этихъ обманахъ, неправдахъ, лжи направленной противъ самыхъ почтенныхъ отцовъ,

лучшихъ дядей и прочее можемъ смѣяться надъ странными противорѣчіями, явными или закрытыми, заключающимися въ такихъ плутняхъ.

Такимъ образомъ, новѣйшая комедія представляетъ вообще частные интересы и характеры съ своими хитростями, смѣшною стороною, оригинальностью и глупостями въ описаніи ли характеровъ или въ комической запутанности положеній. Откровенная веселость, являющаяся какъ постоянное примиреніе въ Аристофановой комедіи, не оживляетъ этаго рода комедіи. Еще болѣе, шутка можетъ быть непріятною, когда злость, лукавство прислуги, дѣтская ложь обманывающая своихъ родителей увѣнчиваются успѣхомъ, тогда какъ родители дѣйствуютъ по частнымъ побужденіямъ, а не по предразсудкамъ и странностямъ характера, который даютъ имъ, что бы здѣлать ихъ смѣшными.

Но вопреки этому довольно прозаическому способу изслѣдованія комедіи, у новѣйшаго театра есть еще другой родъ, представляющій истинно комическій и поэтическій характеръ. Здѣсь, въ самомъ дѣлѣ, составляетъ главный тонъ — беззаботная веселость и живой характеръ, гордость и закоснѣлость глупости — и въ немъ опять является съ новымъ богатствомъ и глубокимъ юморомъ въ болѣе или менѣе широкомъ или тѣсномъ кругѣ, въ какомъ нибудь важномъ или незначительномъ сюжетѣ то, что произвелъ Аристофанъ совершеннѣйшаго на поприщѣ древней комедіи. Блестящимъ примѣромъ этого рода можетъ служить опять *Шекспиръ*.

Съ видами развитія комедіи мы достигли истиннаго предѣла нашихъ ученыхъ изслѣдованій. Мы начали *символическимъ* искусствомъ, гдѣ недѣлимый духъ напрасно старается проявиться въ основаніи и въ формѣ вмѣстѣ; потомъ мы перешли къ *классическому искусству*,

которое представляетъ намъ существенное начало вещей, сознающее себя въ живой недѣлимости, и кончили *романтическимъ искусствомъ*, отличающимся глубиною и внутренностію чувствъ души, отрѣшенною личностью, свободною въ себѣ и дѣйствующею въ себѣ свободно. Мы видѣли, что эта личность простираетъ свое освобожденіе и потребность удовлетворять себя въ себѣ до той степени, что отдѣляется отъ истиннаго и дѣйствительнаго въ томъ, что можно назвать *юморомъ* комедіи. Но, на этой высшей точкѣ комедія ведетъ также къ разрушенію искусства вообще. Въ самомъ дѣлѣ, цѣль искусства есть представить взору и воображенію тождество идеи съ формою; это есть проявленіе вѣчнаго, божественнаго, истинно отрѣшеннаго, въ истинной наружности и формѣ. Теперь, если комедія представляетъ единство разрушающимъ себя, если истинное отрѣшенное, старающееся произвесть себя и осуществиться, видитъ это самое единство уничтожившимся интересами, освободившимся отъ всякаго закона и направленнымъ къ какой нибудь личной цѣли, тогда истина не является уже присущею, живущею въ положительномъ согласіи съ характерами и цѣлями дѣйствительнаго бытія. Она можетъ существовать только въ отрицательной формѣ, въ томъ смыслѣ, что все несообразное съ ней разрушается ея собственными руками и душа только, въ основаніи, является тѣмъ не менѣе увѣренною въ себѣ и безопасною отъ собственнаго уничтоженія.

Такимъ образомъ мы философски устроили до конца всѣ развитія *идеи изящнаго* и всѣ *формы искусства*. Мы сплели изъ нихъ вѣнецъ, приличный философіи, какъ самое достойное занятіе, какому только можетъ предаться наука. Изучая искусство мы имѣемъ дѣло не съ погремушкою, или съ какимъ нибудь инструментомъ. Здѣсь занимаемся освобожденіемъ духа отъ основанія

и формы конечнаго бытія, проявленіемъ и гармоніей отрѣшеннаго подъ чувственными формами, развитіемъ истины, которая не истощаясь, какъ натуральная исторія, открывается въ исторіи міра, составляя сама прекраснѣйшую его сторону. Это также лучшая награда за упорные, тяжелые труды, на которые осуждаетъ себя человѣкъ въ дѣлѣ науки и познанія. Равнымъ образомъ, наше изученіе нисколько не состоитъ въ простой критикѣ художественныхъ произведеній, ни въ какомъ либо введеніи, назначенномъ объяснить его. Цѣль наша изслѣдовать, сообщить мысли, доказать основную идею изящнаго и искусства на всѣхъ поприщахъ, которыя оно проходитъ въ своемъ преемственномъ осуществленіи.

О, если бы мое изложеніе удовлетворило васъ въ этомъ отношеніи, съ этой точки зрѣнія! И если узы, образовавшіяся между нами для этого общаго предпріятія, теперь разрушились, то да устроятся между нами (послѣднее мое желаніе) узы высшаго рода, неразрушимыя, узы идеи изящнаго и истиннаго и да будемъ мы неразлучны *на вѣки*.

Конецъ.

АНАЛИТИКО-КРИТИЧЕСКІЙ РАЗБОРЪ

КУРСА ЕСТЕТИКИ

Фр. Гегеля

БЕНАРОМЪ,

ПРОФЕССОРОМЪ ФИЛОСОФІИ

ВЪ ПАРИЖѢ.

ВТОРОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

АНАЛИТИКО-КРИТИЧЕСКІЙ РАЗБОРЪ

Естетики Гегеля.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

Система частныхъ искусствъ.

Подъ именемъ системы частныхъ искусствъ Гегель излагаетъ въ этой части теорію каждаго искусства: *архитектуры*, *скульптуры*, *живописи*, *музыки* и *поэзіи*. Не приступая къ раздѣленію искусствъ, онъ бросаетъ взглядъ на различные *стили*, отличающіе главные періоды ихъ развитія. По его мнѣнію, три стиля: *простой* или строгій; *идеальный* или изящный и *граціозный*.

2. Въ началѣ являются стили: простой и натуральный, но не истинно натуральный, истинная простота. Эта простота предполагаетъ предшествующее совершенство. Первоначальная простота груба, смѣшанна, упорна, бездушна. Искусство въ своемъ младенчествѣ тяжело и мелочно, лишено жизни и свободы, безъ вы-

раженія, или излишне живо. Еще суровое и грубое въ своемъ началѣ, оно мало по малу приучается овладѣвать формою, сочетать ее тѣсно съ основаніемъ, наконецъ доходитъ до строгой красоты; этотъ стиль есть изящное въ своей высокой простотѣ. Онъ ограничивается воспроизведеніемъ сюжета въ существенныхъ чертахъ. Пренебрегая граціей, пріятнымъ онъ довольствуется общимъ и великимъ выраженіемъ, которое раждается изъ сюжета; но артистъ не открываетъ въ немъ себя и не выказываетъ своей личности.

2. Потомъ является изящный стиль, *идеальный*, чистый, занимающій средину между простымъ выраженіемъ и явнымъ стремленіемъ къ граціозному. Характеръ его есть жизненность, соединенная съ тихимъ, прелестнымъ величіемъ. Онъ не имѣетъ недостатка въ граціи; но въ немъ есть скорѣе натуральное изліяніе, простое удовольствіе, а не желаніе нравиться; какая то красота, не заботящаяся о внѣшнихъ украшеніяхъ, которыя сами являются наружу. Таковъ идеалъ изящнаго стиля, стиля Фидіаса и Гомера. Это высшая точка искусства.

3. Однако этотъ моментъ непродолжителенъ. Идеальный стиль скоро переходитъ въ *граціозный*, въ пріятный. Здѣсь является другая цѣль, кромѣ осуществленія изящнаго, которое должно предложить себѣ чистое искусство, именно, намѣреніе нравиться, производить впечатлѣніе на душу. Отсюда раждаются произведенія стиля, искусно обработаннаго съ изысканностію внѣшнихъ прикрасъ. Сюжетъ не составляетъ уже главнаго предмета. Вниманіе артиста обращается на украшенія и придаточныя, на декораціи, отдѣлку, улыбающійся видъ, граціозныя положенія и позы, или живые цвѣты и привлекательныя формы, блестящія картины, роскошь украшеній и драпировку, ученую отдѣлку стиховъ. Однако, общій эффектъ остается безъ величія и благородства. Прекрасныя пропорціи и большія массы уступа-

ютъ мѣсто среднимъ размѣрамъ или маскируются убо-рами. Граціозный стиль пораждаетъ *эффектный стиль*, составляющій увеличеніе его. Тогда искусство все бросается во внѣшность, ищетъ возбудить вниманіе зрителя всѣмъ, что только можетъ поразить чувства. Артистъ жертвуетъ ему всѣми личными своими цѣлями и своимъ намѣреніемъ. Въ этомъ видѣ, съ глазу на глазъ съ публикою, вездѣ замѣтна потребность выказать свой умъ, заставить удивляться своей ловкости, своему умѣнью, таланту выполненія. Это искусство, не имѣя натуральности, полное кокетства, хитрости и притворства, вопреки строгому стилю, ни въ чемъ не соглашающемуся съ публикою, есть стиль эпохи упадка. Часто онъ прибѣгаетъ къ послѣдней хитрости, присвоиваетъ себѣ глубину и простоту, которыя суть только мракъ, таинственная глубина, скрывающая отсутствіе идей и прямое безсиліе. Выставляемая таинственность не лучше кокетства; начало тоже — потребность производить эффектъ.

Потомъ авторъ переходитъ къ *раздѣленію искусствъ*. Общая метода классифируетъ ихъ по своимъ средствамъ представленія и чувству, къ которымъ они обращаются. Но только чувства могутъ принимать изящное; *зрѣніе*, принимающее формы и цвѣта; *слухъ*, принимающій звуки. Отсюда *искусство рисованія*, и *музыкальное искусство*. *Поэзія*, употребляющая *слово* и обращающаяся къ *воображенію*, составляетъ особенную область. Не устраняя такого раздѣленія Гегель соединяетъ его съ другимъ началомъ классификаціи, болѣе философскимъ, взятымъ не у внѣшнихъ средствъ искусства, но въ ихъ отношеніи къ самому основанію представляемыхъ идей.

Предметъ искусства есть представленіе идеала. И такъ, искусства должны классифироваться по способу, которымъ они болѣе или менѣе способны выражать его. Такая постепенность будетъ имѣть въ тоже время вы-

году соотвѣтствовать историческому ходу и основнымъ формамъ искусства, которыя мы изучали выше.

Вотъ какъ, поэтому началу, искусства устроиваются и преемственно слѣдуютъ другъ за другомъ, чтобы составить правильную и полную систему.

1. На первой степени стоитъ *Архитектура*. Въ самомъ дѣлѣ, это искусство способно представить какую нибудь идею только обширнымъ и неопредѣленнымъ образомъ; оно обработываетъ массы неорганической природы по законамъ матеріи и геометрическихъ пропорцій; располагаетъ ихъ правильно, въ симметріи и представляетъ глазамъ картину, которая есть простое отраженіе духа, глухой символъ мысли. Въ тоже время архитектура стремится къ цѣлямъ для ней чуждымъ; назначена служить жилищемъ человѣку и храмомъ Божеству, должна укрыть подъ своей кровлей, въ своей окружности другія искусства, въ особенности скульптуру и живопись.

По такимъ причинамъ архитектура исторически и логически должна занять первое мѣсто въ ряду искусствъ.

2. На высшей степени помѣщается *Скульптура*, представляющая духъ уже въ опредѣленныхъ чертахъ. И точно—предметъ ея есть духъ, приведенный въ частность, открывшійся въ человѣческой формѣ и ея живомъ организмѣ. Въ этой видимой наружности, въ чертахъ лица и пропорціяхъ тѣла она выражаетъ идеальную красоту, божественный покой, ясность, однимъ словомъ, *классическій* идеалъ.

3. *Живопись* представляетъ высшую степень духовности, хотя держится въ мірѣ видимыхъ формъ. Къ формѣ присоединяетъ она различныя стороны видимой наружности: чары перспективы, краску, свѣтъ и тѣни, и тѣмъ становится способною не только воспроизводить различныя картины природы, но и выражать на холстѣ

глубочайшія чувства человѣческой души, всѣ сцены нравственной жизни.

4. Но *Музыка*, выраженіе чувства, превосходитъ и самую живопись. Она выражаетъ душу, все, что она имѣетъ самаго внутренняго, самаго глубокаго, посредствомъ чувственнаго феномена, также невидимаго, мгновеннаго, неуловимаго, посредствомъ звука, звучныхъ потрясеній, отдающихся во глубинѣ души и потрясающихъ ее всю.

5. Вѣнецъ всѣхъ этихъ искусствъ есть *Поэзія;* она сокращаетъ ихъ въ себѣ и превосходствомъ своимъ обязана своему образу выраженія — *слову*. Она одна способна выражать всякую идею, всякое чувство, всякую страсть, высшія понятія разума и самыя бѣглыя впечатлѣнія души. Ей одной дано представлять какое нибудь дѣйствіе въ его полномъ развитіи со всѣхъ его сторонъ. Она—всемірное искусство; область ея безгранична. Дѣлится она на многіе роды, изъ которыхъ главные: *епопея*, *лирическая поэзія* и *драма*.

Эти пять искусствъ составляютъ полную,—стройную систему искусствъ. Другія, какъ: садоводство, танцы, гравированіе, суть только придаточныя и присоединяются болѣе или менѣе къ вышеприведеннымъ. Они не имѣютъ права на отдѣльное мѣсто въ общей теоріи, потому что запутали бы ее, обезобразили бы основной типъ, свойственный каждой изъ нихъ.

Таково дѣленіе, принятое Гегелемъ. Въ тоже время онъ прилагаетъ это дѣленіе къ общему дѣленію формъ историческаго развитія искусства. Такъ, архитектура, по его мнѣнію, ближе соотвѣтствуетъ *символическому* типу; скульптура есть *классическое* искусство, по превосходству; живопись и музыка составляютъ категорію *романтическихъ* искусствъ. Поэзія, какъ всемірное искусство, принадлежитъ всѣмъ эпохамъ.

1. *Архитектура*. Въ изученіи архитектуры Гегель слѣдуетъ чисто историческому методу. Онъ ограничивается описаніемъ и характеризованіемъ главныхъ ея формъ въ различныя эпохи исторіи. Въ самомъ дѣлѣ, это искусство менѣе другихъ подчиняется отвлеченной теоріи. Здѣсь мало началъ: оно съ первымъ удаленіемъ отъ общностей входитъ въ область математическихъ законовъ или въ техническія приложенія, чуждыя чистой наукѣ. И такъ, остается только опредѣлить смыслъ и характеръ памятниковъ, въ отношеніи къ духу народовъ и эпохъ, къ которымъ они относятся. Таковъ взглядъ автора. Вотъ принятое имъ раздѣленіе и способъ объясненія его.

Цѣль архитектуры, независимо отъ положительнаго назначенія и употребленія, для котораго назначены ея памятники, есть выраженіе общей мысли въ формахъ, взятыхъ у неорганической природы, обдѣланными массами и расположенными по законамъ геометріи и механики. Но какія бы идеи и впечатлѣнія ни порождало въ насъ зданіе, оно всегда представляетъ темную, загадочную эмблему. Матеріальныя формы, неодушевленныя духомъ, представляютъ мысль неопредѣленно.

Если такова природа искусства, значитъ, существенно символическое, оно должно господствовать въ первую историческую эпоху, которая отличается символическимъ характеромъ своихъ памятниковъ. Тамъ оно должно казаться свободнѣе, независимѣе отъ практической пользы, неподчиненнымъ чуждой цѣли. Существенная цѣль его должна выражаться идеями, представлять эмблемы, символизировать вѣрованія этихъ народовъ, и неспособна выражать ихъ иначе. Это собственный языкъ эпохи: загадочный, таинственный; онъ говоритъ объ усиліи воображенія представить идеи, еще неопредѣленныя; памятники его суть задачи, пред-

ложенныя будущимъ вѣкамъ, не вполнѣ понятныя своимъ народамъ—строителямъ.

Таковъ характеръ восточной архитектуры. Тамъ цѣли нѣтъ, или она придаточная; символическое выраженіе—главный предметъ. Архитектура *независима*, скульптура сливается съ нею.

Памятники греческой и римской архитектуры представляютъ совершенно другой характеръ. Здѣсь ясно открывается полезная цѣль, отличная отъ выраженія. Усвоеніе, назначеніе монумента очевидно, именно—домъ, убѣжище, храмъ и пр.

Скульптура, съ своей стороны, отдѣляется отъ архитектуры и она то даетъ цѣль архитектурѣ. Образъ Бога, заключающійся въ храмѣ—вотъ главный ея предметъ. Храмъ есть только убѣжище, внѣшній приборъ; формы его устроены по законамъ чиселъ, по пропорціямъ ученой гармоніи (пропорціональности); но истинныя украшенія доставлены ему скульптурою. И такъ, архитектура перестаетъ быть символическою и независимою; становится *зависимою*, подчиненною какой нибудь положительной цѣли.

Что касается архитектуры христіанской или среднихъ вѣковъ, она представляетъ соединеніе двухъ прежнихъ характеровъ, прилагается къ полезной цѣли и вмѣстѣ чрезвычайно выразительной или символической, къ *зависимой и независимой*. Храмъ есть домъ Божій, назначенный для почитанія божества и совершенія церемоній,—а въ своихъ формахъ показываетъ свое назначеніе; но въ тоже время формы удивительно символизируютъ христіанскую идею.

Такъ, символическія формы: классическая и романтическая, занятыя у исторіи, означающія полное развитіе искусства, служатъ для раздѣленія и классификаціи формъ архитектуры. Если архитектура въ особенности

упражняется въ области исторіи, то существенная разность требуетъ показать: имѣетъ ли собственный смыслъ памятникъ, представляемый глазамъ, или онъ есть только средство для какой либо чуждой цѣли, наконецъ, соблюдаетъ ли онъ свою независимость, хоть бы и на службѣ чуждой цѣли?

Положивъ такимъ образомъ основаніе дѣленію, Гегель оправдываетъ его, описывая характеръ памятниковъ, принадлежащихъ къ этимъ тремъ эпохамъ. Анализировать эту описательную часть невозможно; мы представимъ только главныя черты и укажемъ замѣчательныя мѣста.

1. Такъ какъ *символическая архитектура* по своему отличительному характеру должна представлять какую нибудь общую мысль, съ одною только цѣлью представлять, то смыслъ ея памятниковъ заключается не столько въ ихъ положительномъ назначеніи, сколько въ религіозныхъ понятіяхъ народовъ, которые, не имѣя другаго средства выраженія, вложили свою мысль, еще неопредѣленную, смѣшанную, въ эти гигантскія массы и эти колоссальные образы. Цѣлыя націи не умѣли выражать иначе своихъ религіозныхъ вѣрованій. Отсюда символическій характеръ построекъ у Вавилонянъ, Индѣйцевъ и Египтянъ такихъ зданій, которыя поглотили жизнь этихъ народовъ и которыхъ смысла мы сами не понимаемъ.

Разсматривая множество идей и формъ, представляемыхъ этими памятниками и этими символами, трудно установить какой нибудь правильный порядокъ, при отсутствіи хронологіи. Гегель полагаетъ однако слѣдующую постепенность:

На первой степени стоятъ самые простые памятники, назначенные, кажется, служить только союзомъ для цѣлой націи или для различныхъ націй. Эти гигантскія

постройки, какъ башня Бела или Вавилонская, на берегахъ Евфрата, представляетъ образъ соединенія народовъ до ихъ разсѣянія. Самая цѣль и идея произведенія есть общій трудъ и общее усиліе; символъ разсѣянія первоначальнаго семейства и образованіе какого нибудь обширнаго общества.

На высшей степени являются памятники съ характеромъ болѣе опредѣленнымъ, въ которыхъ замѣтна смѣсь архитектуры и скульптуры, хотя они принадлежатъ первой. Таковы символы, представляющіе на востокѣ раждающую силу природы; ихъ множество во Фригіи, въ Сиріи, а главное мѣстопребываніе ихъ есть Индія; въ Египтѣ обелиски, получающіе символическое свое значеніе отъ лучей солнца; мемноны, колоссальныя статуи, также представляющія солнце и его благодѣтельное вліяніе на природу; сфинксы, въ огромномъ количествѣ въ Египтѣ и изумительной величины, стоящіе рядомъ какъ бы аллеями. Эти памятники религіозной скульптуры группируются массами, окруженными стѣнами, представляя какъ будто постройки.

Удивительно, они представляютъ двойной характеръ, указанный выше, свободный отъ всякаго положительнаго назначенія; они прежде всего суть символы; потомъ, въ нихъ смѣшивается скульптура съ архитектурой. Такія постройки—безъ крыши, безъ воротъ, безъ аллей; часто цѣлыя лѣса колоннъ, въ которыхъ теряется глазъ. Онѣ назначены для самихъ себя, чтобы поражать воображеніе своимъ колоссальнымъ видомъ и загадочнымъ смысломъ, а не съ тѣмъ, чтобы служить жилищемъ какому нибудь божеству и мѣстомъ соединенія его почитателямъ. Только порядокъ ихъ и расположеніе сохраняютъ архитектурный характеръ. Вы идете среди этихъ человѣческихъ произведеній, глухихъ символовъ, которые расказываютъ вамъ о божественныхъ предметахъ; ваши взоры вездѣ поражаютъ эти формы и

необыкновенныя формы, эти стѣны, усѣянныя іероглифами, какъ каменныя книги, какъ листы какой нибудь таинственной книги. Все въ нихъ опредѣлено символически: пропорція, разстояніе, число колоннъ, ступени и проч. Въ особенности Египтяне посвятили свою жизнь, по инстинкту, на постройку такихъ памятниковъ, какъ пчелы строятъ свои соты. Въ нихъ была вся жизнь этаго народа; онъ вложилъ въ нихъ всю свою мысль, потому что выражаться иначе онъ не могъ.

Впрочемъ, эта архитектура своими комнатами и залами, своими гробницами начинаетъ въ одномъ пунктѣ сближаться съ слѣдующимъ родомъ, представляющимъ болѣе положительное назначеніе, типъ котораго есть домъ.

Третья степень означаетъ переходъ символической архитектуры къ архитектурѣ классической. Архитектура представляетъ уже характеръ пользы, сообразности съ какой нибудь цѣлью. Памятникъ имѣетъ какое нибудь точное назначеніе, онъ служитъ для какого нибудь частнаго употребленія, внѣ символическаго смысла. Это есть храмъ или гробница. Такова сначала подземная архитектура Индѣйцевъ, тѣ обширныя копи, которыя суть также храмъ, родъ подземельныхъ соборовъ, пещеры митры, также наполненныя символическими скульптурами. Но этотъ переходъ лучше обозначается двойною архитектурою Египтянъ: надземною и подземною, соединенною съ ихъ почитаніемъ умершихъ. Внутри ихъ живетъ какое нибудь недѣлимое существо, имѣющее свой смыслъ и свое значеніе, покойникъ, отдѣльный отъ своего жилища, которое служитъ ему только покровомъ и защитою. Самые древніе изъ этихъ памятниковъ суть пирамиды, родъ кристалловъ, одѣтые камнемъ, заключающія въ себѣ какое то ядро, невидимое существо, служащее къ сбереженію труповъ. Въ этомъ

скрытомъ покойникѣ заключается смыслъ памятника, подчиненнаго ему.

И такъ, здѣсь, архитектура перестаетъ быть независимою. Она дѣлится на два элемента: цѣль и средство; она есть средство и служитъ цѣли. Кромѣ того, скульптура отдѣляется отъ ней и получаетъ особенное назначеніе, назначеніе отдѣлывать внутренній образъ съ его придаточными. Здѣсь ясно открывается родовое назначеніе архитектуры, сообразно съ цѣлью; равнымъ образомъ она ищетъ неорганическихъ и геометрическихъ формъ, отвлеченной математической формы, собственно приличной ей. Пирамида показываетъ уже назначеніе дома, прямоугольную форму.

2. Классическая архитектура имѣетъ двѣ точки исхода: символическую архитектуру и потребность. Въ символической архитектурѣ приспособленіе частей къ цѣли есть предметъ придаточный. Въ домѣ, напротивъ, все сначала распоряжается по самой потребности и удобству. Классическая архитектура идетъ вдругъ по направленію и того и другаго начала: потребности и искусства, полезнаго и изящнаго и сочетаетъ ихъ самымъ совершеннымъ образомъ. Потребность производитъ правильныя формы, прямые углы, ровныя поверхности. Но цѣль не есть простое удовлетвореніе физической нуждѣ; здѣсь также есть какая нибудь идея, религіозное представленіе, священный образъ, который надобно укрыть и окружить почитаніемъ, религіозной церемоніей. И такъ, храмъ, подобный статуѣ, сдѣланный скульптурою, долженъ выходить изъ творческаго воображенія артиста. Божество требуетъ жилища, устроеннаго искусствомъ и по его законамъ.

Такъ, архитектура подчиняется закону сообразности съ цѣлію.

У Грековъ, открытыя постройки, колоннады, портики имѣютъ цѣлію прогулку подъ открытымъ небомъ, раз-

говоръ общественной жизни на полной свободѣ. Домы частныхъ людей не имѣютъ значеній. Напротивъ, у Римлянъ, національная архитектура которыхъ имѣетъ болѣе положительную, полезную цѣль, являются въ послѣдствіи роскошные и частные домы, дворцы, виллы, театры, цирки, водопроводы и фонтаны. Но главное зданіе етсь то, цѣль котораго находится совершенно внѣ матеріальной жизни, это есть храмъ, назначенный служить убѣжищемъ какому нибудь Божественному предмету, принадлежащему уже къ изящнымъ искусствамъ, напримѣръ, статуя Бога.

Такая архитектура, при всемъ подчиненіи какой нибудь опредѣленной цѣли, тѣмъ не менѣе свободна въ томъ смыслѣ, что она отрѣшается отъ органическихъ формъ; она свободнѣе скульптуры, обязанной воспроизводить ихъ; она изобрѣтаетъ свой планъ, общую группировку, и во внѣшнихъ формахъ открываетъ все богатство воображенія; законы у ней, только хорошій вкусъ и гармонія. Она трудится даже безъ модели, впрочемъ, работаетъ въ ограниченной области математическихъ фигуръ и подчинена законамъ механики. Здѣсь, прежде всего надобно соблюсти отношенія между шириною, длиною и высотою зданія, точныя пропорціи колоннъ, по ихъ толщинѣ, подпираемыя тяжестью, но промежуткамъ, по числу колоннъ, по способу и простотѣ украшеній; все это даетъ теоріи искусства, особенно архитектурной формы, характеръ сухости и отвлеченности. Но вездѣ господствуетъ натуральный строгій порядокъ, который правильный умъ Грековъ вездѣ умѣлъ найти и утвердить какъ мѣру и правило изящнаго.

Не будемъ слѣдовать за авторомъ въ описаніяхъ частныхъ характеровъ архитектурныхъ формъ; опустимъ и другія интересныя подробности о каменной или

деревянной постройкѣ, какъ первоначальномъ типѣ, о отношеніяхъ различныхъ частей греческаго храма. Слѣдуя здѣсь Витрувію, авторъ умѣлъ прибавить тонкія и умныя замѣчанія. Что онъ говоритъ въ частности о колоннѣ, о ея пропорціяхъ и назначеніи, о совокупности различныхъ частей и о цѣломъ ихъ эффектѣ, составляетъ прибавочное философское объясненіе, удовлетворяющее разумъ, къ тому, что уже извѣстно. Особенно замѣчательно одно мѣсто, изображающее общій характеръ греческаго храма. Вообще, греческій храмъ имѣетъ видъ, удовлетворяющій зрѣнію и, такъ сказать, насыщающій его. Ничто не поднимается слишкомъ высоко; все тянется правильно, въ длину и ширину. Глазъ восхищается шириною, между тѣмъ какъ готическая архитектура почти безмѣрно стремится къ небу. Притомъ, украшенія расположены такъ, что они вредятъ общему выраженію простоты. Древніе соблюдаютъ въ этомъ прекрасную мѣру.

Отношеніе этой архитектуры къ генію, духу и жизни греческаго народа объясняется изъ слѣдующаго мѣста. Люди собрались сюда не съ одною цѣлію, но все направлено ко внѣшности и представляетъ намъ картину одушевленной прогулки. Тамъ люди, свободные отъ дѣла, предаются безконечному разговору, тамъ царствуетъ веселость, ясность. Все выраженіе этого храма просто въ себѣ и велико; но въ то же время имѣетъ въ себѣ видъ ясности, что-то открытое и граціозное. Это готовитъ насъ и ведетъ къ другому роду архитектуры, представляющей контрастъ съ первою, именно, къ архитектурѣ христіанской или готической.

3. Не будемъ приводить, даже и въ общихъ чертахъ, описанія *романтической или готической* архитектуры, которому Гегель посвящаетъ нѣсколько страницъ. Авторъ предложилъ себѣ сначала сравнить два рода архитектуры: греческой и христіанской, потомъ пояснить отношеніе

этой формы архитектуры къ идеѣ христіанской. Вотъ что составляетъ частный интересъ этого замѣчательнаго очерка, который по силѣ и строгости рисунка сохраняетъ особенную заслугу, рядомъ со всѣми описаніями въ архитектурѣ среднихъ вѣковъ.

Готическая архитектура, по словамъ Гегеля, соединяетъ противоположные характеры двухъ прежнихъ родовъ. Однако, это соединеніе не состоитъ въ простомъ сліяніи архитетурныхъ формъ Востока и Греціи. Здѣсь, домъ представляетъ основный типъ еще больше, нежели въ греческомъ храмѣ. Это архитектурное зданіе, которое есть домъ Божій, является совершенно сообразнымъ своему назначенію и приспособленнымъ къ религіи; но памятникъ тамъ, есть также самъ по себѣ независимъ. Зданіе восходитъ вверьхъ, свободно идетъ въ воздухъ.

Сообразность съ цѣлью, хотя представляющаяся глазамъ, изглаживается и цѣлому сообщаетъ видъ независимаго бытія; хотя памятникъ имѣетъ какой нибудь неопредѣленный смыслъ и высказываетъ его, но въ своемъ грандіозномъ видѣ и въ своемъ высокомъ спокойствіи онъ стоитъ выше всякаго полезнаго назначенія и стремится къ чему-то безконечному.

Если разобрать отношеніе этой архитектуры къ внутреннему духу и идеѣ христіанской религіи, то замѣчаемъ сначала, что основная форма здѣсь есть домъ, совершенно запертый. Какъ христіанскій духъ удаляется внутрь своего сознанія, такъ и церковь есть окружность, запертая со всѣхъ сторонъ, мѣсто углубленія въ себя и молчанія. Это есть мѣсто обращенія души въ себя, заключающейся, такимъ образомъ, матеріально въ пространствѣ. Съ другой стороны, если въ христіанскомъ созерцаніи душа удаляется въ себя, то въ то же время она поднимается выше конечнаго, что также опредѣляетъ характеръ дома Божія. Потому, архитек-

тура принимаетъ для своего независимаго значенія стремленіе къ безконечному, каковой характеръ выражаетъ она пропорціями своихъ архитектурныхъ формъ. Эти два характера: глубина созерцанія и стремленіе души къ безконечному объясняютъ всю готическую архитектуру и ея главныя формы. Они составляютъ также существенное отличіе готической архитектуры отъ греческой.

Впечатлѣніе которое, должна производить христіанская церковь, въ противоположность съ открытымъ видомъ греческаго храма, есть сначала впечатлѣніе глубины души, углубляющейся въ себя; во вторыхъ, впечатлѣніе высокаго величія, парящаго за границы — чувствъ. Греческія зданія тянутся горизонтально, христіанская церковь должна подниматься отъ земли и стремиться къ небу.

И такъ, самый разительный характеръ, представляемый домомъ Божіимъ, въ его совокупности и его частяхъ, есть свободное пареніе, стремленіе конечностями или въ формѣ изломанныхъ дугъ или прямыми линіями. Въ греческой архитектурѣ вездѣ видимъ точную соразмѣрность между подпорою и тяжестью. Здѣсь, напротивъ, дѣйствіе подпоры и прямоугольное расположеніе, самое сообразное этой цѣли, изчезаютъ или изглаживаются. Стѣны и колонны высятся безъ явнаго различія между тѣмъ, что подпираютъ и тѣмъ что подпирается и встрѣчаются подъ острымъ угломъ. Отсюда являются: острый треугольникъ и *стрѣлка*, какъ отличительныя черты готической архитектуры.

Мы не можемъ слѣдовать за авторомъ въ подробномъ объясненіи различныхъ формъ и различныхъ частей готическаго зданія и полнаго его устройства.

II. *Скульптура*. Архитектура отдѣлываетъ и располагаетъ по геометрическимъ законамъ массы мертвой при-

роды и успѣваетъ только представить намъ неопредѣленный и неполный символъ мысли. Прогрессъ состоитъ въ томъ, что бы отрѣшиться отъ физическаго бытія и выразить духъ въ наибольшей соразмѣрности съ его природою. Первый шагъ искусства на этомъ поприщѣ не показываетъ еще обращенія духа въ себя самаго, что привело бы, по необходимости, совершенно духовный способъ выраженія и знаки не матеріальные какъ мысль; но духъ является въ тѣлесной формѣ, органической, живой. Искусство представляетъ одушевленное тѣло, живое, въ особенности человѣческое, тѣло, съ которымъ душа вполнѣ тождествуется. Такова роль и таково мѣсто, принадлежащія скульптурѣ.

Она еще подобна *архитектурѣ* тѣмъ, что трудится надъ протяженною и твердою матеріею съ ея размѣрами, но отличается тѣмъ, что эта матерія въ ея рукахъ перестаетъ быть чуждою духу. Тѣлесная форма сливается съ нимъ и становится живымъ его образомъ. Въ сравненіи архитектуры съ поэзіею, она, кажется, имѣетъ надъ нею перевѣсъ тѣмъ, что представляетъ предметы въ ихъ натуральной, видимой формѣ, тогда какъ слово выражаетъ идеи звуками; но эта пластическая ясность болѣе нежели вознаграждается превосходствомъ языка, какъ средство выраженія. Слово открываетъ самыя внутреннія мысли совсѣмъ съ другою ясностію, нежели каковы: черты лица, положеніе и позы тѣла; еще болѣе, оно показываетъ человѣка въ дѣйствіи, дѣйствующимъ въ силу своихъ идей и своихъ страстей; оно начертываетъ различныя стороны какого нибудь полнаго событія. Скульптура не представляетъ ни внутреннихъ чувствъ души, ни ея опредѣленныхъ страстей. Она показываетъ личный характеръ только въ его общности, въ той мѣрѣ, какъ мало можетъ выражать его въ какой нибудь опредѣленный моментъ, безъ движенія, безъ живаго дѣйствія, безъ развитія.

И въ этомъ отношеніи она уступаетъ даже *живописи*. Живопись посредствомъ красокъ и дѣйствія свѣта пріобрѣтаетъ болѣе натуральности и истины, особенно, болѣе превосходства въ выраженіи. Даже можно бы подумать, что скульптура могла бы прибавить къ своимъ средствамъ средство живописи. Ошибка очень важная; потому что эта отвлеченная форма, безцвѣтная, употребляемая ваятелемъ, не составляетъ для нея несовершенства; это есть граница, которую искусство полагаетъ себѣ.

У каждаго искусства есть какая нибудь степень, частная форма изящнаго, одинъ моментъ развитія духа — и искусство превосходно выражаетъ ихъ. Обязанность скульптуры, — представить совершенство тѣлесной формы, классическую красоту, жизнь, душу, духъ, оживляющій тѣло. Если она захочетъ выйдти за эту цѣль, то не выполнитъ ее; употребленіе постороннихъ средствъ измѣнитъ чистоту ея произведеній.

Здѣсь искусство подобно наукѣ: у каждой науки — свой предметъ, собственный, отвлеченный, ограниченный, свой кругъ, въ которомъ она движется и въ которомъ она свободна. Геометрія изучаетъ пространство; ариѳметика число, законовѣдѣніе право и проч. Если одна наука присвоитъ себѣ другія, будетъ стремиться къ общности, то вы введете въ ея область запутанность, темноту, несовершенство. Науки различно развиваютъ различные предметы: отъ того въ нихъ находимъ ясность, совершенство, свободу.

У искусства также много степеней; каждому соотвѣтствуетъ отдѣльное искусство. Скульптура занимается формою и отдѣлываетъ ее по своимъ законамъ; прибавить къ ней краску — значитъ измѣнить, обезобразить ея предметъ. Тѣмъ она сохраняетъ свой характеръ, свою обязанность, свою независимость; она пред-

ставляетъ матеріальную, тѣлесную форму, которой архитектура даетъ только неопредѣленный, несовершенный символъ. Живописи дано ставить на мѣсто этой дѣйствительной формы простую видимую наружность, которая допускаетъ и краску, позволяетъ прибавлять къ ней эффекты перспективы, свѣта и тѣни. Но скульптура должна соблюдать собственныя границы, представлять только тѣлесную форму, какъ выраженіе недѣлимаго духа, души, не имѣющей страсти и опредѣленнаго чувства. Тогда она можетъ тѣмъ лучше удовлетвориться человѣческою формою, въ которой душа какъ бы разлита на всѣхъ пунктахъ.

Вотъ по какой причинѣ скульптура не представляетъ духа въ дѣйствіи, въ постепенныхъ движеніяхъ, съ одною опредѣленною цѣлію, не связаннаго предпріятіями и дѣйствіями, проявляющими характеръ. Она представляетъ его преимущественно въ спокойномъ положеніи, или когда движеніе и группировка показываютъ только начало дѣйствія. А что она представляетъ нашимъ глазамъ духъ, поглощенный въ тѣлесную форму, назначенную проявлять его въ совокупности, то у ней не достаетъ существеннаго пункта, въ которомъ сосредоточивается выраженіе души, именно, взгляда. Ей также не нужно очарованіе красокъ, по тонкости и разнообразію оттѣнковъ, способныхъ выражать все богатство частныхъ чертъ характера и проявлять душу со всѣми чувствами ее волнующими. Скульптура не должна допускать матеріаловъ, въ которыхъ не имѣетъ надобности на степени своего призванія. Образъ, отдѣлываемый ею, одноцвѣтенъ; она употребляетъ первую матерію, самую простую, однообразную, одного цвѣта: мраморъ, слоновую кость, золото, мѣдь, металлы. Это прекрасно понимали и выполняли Греки.

Послѣ этихъ размышленій объ общемъ характерѣ скульптуры и отношеніяхъ ея къ другимъ искусствамъ

Гегель приступаетъ къ болѣе видовому изученію и теоріи сего искусства. Онъ говоритъ: 1. о его началѣ, 2. объ его идеалѣ, 3. о матеріалахъ, которые оно употребляетъ, о различныхъ способахъ представленія и главныхъ эпохахъ его историческаго развитія.

Не будемъ входить въ подробности, хотя довольно интересныя, о каждомъ изъ этихъ пунктовъ, и ограничимся только общими идеями.

1. Что бы лучше понять начало скульптуры и сущность сего искусства, надобно изслѣдовать сначала: что составляетъ *основаніе* его представленій? потомъ тѣлесную *форму*, которую оно должно выражать, потомъ разсмотрѣть, какъ изъ совершеннаго согласія идеи съ формою выходитъ *идеалъ* скульптуры такой, какимъ онъ осуществился въ греческомъ искусствѣ.

Существеннымъ *основаніемъ* представленій скульптуры есть, какъ сказано, духъ, воплотившійся въ какой нибудь тѣлесной формѣ. Но не всякое положеніе души способно выразиться такимъ образомъ. Дѣятельность, движеніе, извѣстная страсть не могутъ быть представлены въ какой либо матеріальной формѣ. Матеріальная форма должна показать намъ душу разлитую во всемъ тѣлѣ, во всѣхъ его членахъ. Такъ, скульптура представляетъ личный духъ, или по формулѣ автора, духовную индивидуальность въ ея сущности съ ея общимъ, универсальнымъ, вѣчнымъ характеромъ: духъ, стоящій выше наклонностей, капризовъ, преходящихъ впечатлѣній, имѣющихъ вліяніе на душу, не проницая въ нее глубоко. Вся эта сторона личнаго начала должна быть исключена изъ представленій скультуры. Основаніе ея твореній есть сущность характера, *субстанціальная* часть, истинная, неизмѣнная, въ противоположности со всѣмъ случайнымъ и преходящимъ.

А такое состояніе духа, еще не приведенное въ частность, неизмѣнимое, сосредоточенное, спокойное

есть божественное въ противоположность съ конечнымъ бытіемъ, которое развивается среди приключеній и случаевъ, картину которыхъ представляетъ намъ этотъ міръ перемѣнъ и разнообразія.

Въ этомъ отношеніи скульптура должна представлять божественное въ себѣ, въ своемъ безконечномъ спокойствіи и своей высокости, вѣчнымъ, неизмѣняющимся, безъ несогласія въ дѣйствіи и положеніи. Далѣе, если въ болѣе опредѣленномъ видѣ она представляетъ нѣчто человѣческое, въ формѣ и характерѣ, то должна еще отвергнуть все случайное и преходящее, допускать только сторону неизмѣнимую, постоянную, основаніе характера. Этотъ-то неизмѣнный элементъ должна выражать скульптура, какъ составляющая единственно истинную недѣлимость; она представляетъ лица какъ существа полныя и совершенныя, въ отрѣшенномъ покоѣ, свободныя отъ всякаго чуждаго вліянія. Она призвана представлять вѣчное въ богахъ и въ людяхъ, въ совершенной и неизмѣнимой ясности.

Такова идея, составляющая естественное основаніе скульптуры. Подъ какою формою должна являться эта идея? сказано выше — это есть тѣло, тѣлесная форма. Но представлять духъ достойна одна *человѣческая форма.* Самая форма должна быть представляема не въ томъ, что она имѣетъ близкаго къ животной формѣ, то есть гармонической, отражающей духъ въ чертахъ ему свойственнымъ, во всѣхъ своихъ пропорціяхъ, въ чистотѣ, правильности линій, позъ и проч. Она должна выражать духъ въ его спокойствіи, ясности, какъ душу и жизнь, но прежде всего — какъ духъ.

Эти начала служатъ къ опредѣленію идеала красоты въ физической формѣ.

Не надобно смѣшивать этого способа олицетворенія, въ скульптурныхъ твореніяхъ, совершенной соотвѣтственности и души и тѣлесныхъ формъ съ изученіемъ

физіономическихъ чертъ лица и проч. Наука Галля или Лафатера, изучающая соотвѣтственность характеровъ съ извѣстными чертами лица или формами головы, не имѣетъ ничего общаго съ артистическимъ изученіемъ произведеній ваятеля. Кажется, послѣднія приглашаютъ насъ къ этому изученію; но здѣсь взглядъ совсѣмъ другой, который требуетъ гармоническаго и необходимаго согласія формъ, изъ чего исходитъ красота. Притомъ, основаніе скульптуры именно исключаетъ всѣ частности личнаго характера, которыми занимается физіономистъ. Идеальная форма проявляетъ только постоянный типъ, правильный, неизмѣнный, хотя живый и недѣлимый. Итакъ, въ дѣлѣ физіономіи артисту не позволено простираться до представленія самыхъ выразительныхъ и опредѣленныхъ чертъ лица потому, что кромѣ, такъ называемаго тона, выраженіе физіономіи заключаетъ много предметовъ, отражающихся преходящимъ образомъ на лицѣ, въ позѣ, въ улыбкѣ, во взглядѣ. Скульптура не должна брать такихъ преходящихъ предметовъ и заключиться въ постоянные черты выраженія духа, однимъ словомъ, должна воплотить въ человѣческой формѣ духовное начало, общее и недѣлимое въ своей природѣ, но еще не приведенное въ частность. Поддерживать эти два предѣла въ точной гармоніи — вотъ задача для ваятеля, и эту задачу рѣшили Греки.

Слѣдствія изъ этого начала таковы:

Во первыхъ, скульптура болѣе другихъ искусствъ расположена къ идеалу, по причинѣ совершеннаго согласія формы съ идеей; во вторыхъ, она составляетъ центръ классическаго искусства, представляющаго современное единство идеи съ человѣческою формою. Въ самомъ дѣлѣ, она одна представляетъ намъ эти идеальныя фифуры, чистыя отъ всякой примѣси, совершенное выраженіе физической высоты. Она осуществляетъ въ

нашимъ глазахъ соединеніе человѣческаго съ идеальнымъ въ тѣлесной формѣ. Чувство классической красоты въ особенности принадлежитъ Грекамъ,—и эта черта является всюду не только въ греческомъ искусствѣ и въ греческой мифологіи, но и въ дѣйствительномъ мірѣ, въ историческихъ лицахъ, каковы: Периклъ, Фидіасъ, Сократъ, Платонъ, Ксенофонтъ, Фукидидъ. Артистическія натуры, сами артисты, великіе и свободные характеры, стоящіе на основаніи сильной недѣлимости, достойные стоять рядомъ съ безсмертными богами, которыхъ представляетъ греческая скульптура!

II. Опредѣливши начало скульптуры Гегель прилагаетъ его къ изученію идеальнаго изящнаго, какъ оно осуществилось въ отличныхъ произведеніяхъ греческаго искусства. Онъ постепенно и подробно изслѣдуетъ характеры и условія *идеальной формы* въ различныхъ частяхъ человѣческаго тѣла: *лице*, *видъ*, *позу*, *платье*. Во всѣхъ этихъ пунктахъ онъ слѣдуетъ вѣрно Винкельману, сокращаетъ его и постоянно приводитъ его слова. Однако, философъ сохраняетъ свою оригинальность, то есть по своему подводитъ къ системѣ все, написанное просто въ исторіи искусства и вездѣ выставляетъ причину, по которой великій критикъ съ своимъ отличнымъ и глубокимъ смысломъ такъ удивительно понялъ и постановилъ что нибудь, хотя самъ не можетъ изложить теоріи. Сюжетъ получаетъ новый интересъ отъ такого объясненія. Въ особенности можно указать на описаніе *греческаго профиля*, который въ рукахъ философа принимаетъ характеръ геометрической теоремы. Въ то же время это есть примѣръ, показывающій безъ возраженія, отрѣшенный характеръ физической красоты. Красота этихъ линій не имѣетъ ничего произвольнаго; онѣ показываютъ превосходство духа и преобладаніе формъ, выражающихъ его, надъ формами животной натуры.

Что говорится потомъ о видѣ, фигурѣ, позахъ, древней одеждѣ въ сравненіи съ новою одеждою и ея идеальномъ характерѣ, также не менѣе интересно. Но всѣ подробности, въ которыхъ авторъ показываетъ большую утонченность и умъ и высоту не подлежатъ анализу. Статья, въ которой онъ описываетъ частныя принадлежности и придаточныя, отличающія лица греческой скульптуры, хотя большею частію взята у Винкельмана, показываетъ духъ, знакомый съ произведеніями древности.

Третья глава, посвященная изслѣдованію различныхъ способовъ представленія матеріаловъ скульптуры и ея историческаго развитія, также исполнена вѣрныхъ и точныхъ замѣчаній—и не только теоретика, но знатока и образованнаго судьи. Оцѣнка *матеріаловъ скульптуры* и сравненіе ихъ естетическаго достоинства доставляетъ автору геніальное соображеніе о сюжетѣ, кажется, не менѣе интересномъ. Наконецъ, въ быстромъ очеркѣ сочинитель излагаетъ историческое развитіе скульптуры. Въ нѣсколькихъ чертахъ, съ замѣчательною точностію характеризуются: египетское ваяніе, этрусское искусство, егинитская школа.

Дошедши до *христіанской скульптуры*, не опровергая богатства и прекрасной отдѣлки произведеній изъ камня и превосходнаго выраженія, Гегель справедливо говоритъ, что она не совмѣстна съ древней скульптурой. Скульптура требуетъ спокойствія, ясности души и гармоніи формъ въ выраженіи, потому никакъ не можетъ выразить углубленія души въ себя, нравственнаго страданія, тѣлесныхъ и духовныхъ мученій покаянія, смерти и вокресенія, таинственной глубины любви и стремленій сердца. Потому, скульптура остается здѣсь болѣе архитектурнымъ украшеніемъ, барельефомъ и проч. Съ другой стороны, арабескомъ и барельефомъ она приближается къ началу живописи, давая слишкомъ много выраженія своимъ фигурамъ или дѣлая портреты изъ

камня и мрамора. Принимая за образецъ прекраснѣйшія формы греческаго искусства, она возвращается къ своему истинному началу, къ эпохѣ возрожденія.

III. *Живопись.* Живописью начинается новый разрядъ, подъ именемъ *романтическихъ искусствъ,* по словамъ автора. Мы выше говорили объ этомъ раздѣленіи, по которому хронологическій и историческій порядокъ теоріи искусствъ совпадаетъ съ логическимъ порядкомъ. Въ самомъ дѣлѣ, Гегель отправляется отъ того начала, что каждое искусство соотвѣтствуетъ частной степени развитія духа. Такъ, архитектура ограничивается отдѣлкою по математическимъ законамъ формъ грубой матеріи, которая выражаетъ тогда неопредѣленно и символически мысль и соотвѣствуетъ въ особенности дѣтскому возрасту общества; она есть языкъ народовъ, которыхъ религіозная мысль служитъ для самихъ какою то загадкою и образованіе которыхъ относится болѣе къ силамъ природы. Скульптура, представляющая духъ въ человѣческой формѣ и въ совершенномъ согласіи души съ тѣломъ, означаетъ позднѣйшую эпоху; ей предоставлено осуществлять типъ классической красоты. Но духъ не останавливается на этой степени; онъ удаляется въ себя и низходитъ въ глубину своей натуры. Онъ отличается отъ внѣшней натуры и отъ всего, что въ душѣ относится къ тѣлу; пріобрѣтаетъ понятіе о собственной личности, о своей безконечной природѣ, о своей божественной сущности и о своемъ безсмертномъ назначеніи. Онъ также понимаетъ Бога чистымъ духомъ, безконечнымъ. Тогда предъ нимъ открывается новый міръ, міръ души со всею ея глубиною.

Другими словами: идеалъ языческой скульптуры представлялъ божественное начало въ недѣлимой тѣлесной формѣ. Христіанскій спиритуализмъ оставляетъ эту форму и удаляется въ себя; онъ представляетъ сущность духа, какъ духа.

Потому, узы, соединившія духъ съ тѣлесною формою, если не совсѣмъ разрушаются, по крайней мѣрѣ значительно ослабляются. Два предѣла приходятъ въ большую и большую независимость. И такъ, если духъ хочетъ выразиться чувственными емблемами, то онъ требуетъ формъ болѣе духовныхъ, болѣе идеальныхъ и менѣе вещественныхъ. Кромѣ того, ему нужны: болѣе обширное поле представленія, болѣе богатые и разнообразные матеріалы, болѣе живописи и глубины въ выраженіи. Натура въ его представленіяхъ удерживаетъ свое мѣсто, но она одухотворена; вездѣ представляетъ отраженіе мысли, эхо чувства, раму для развитія духа, сдѣлавшагося главнымъ предметомъ. Разсматривая способъ выраженія и средства, которыми располагаетъ искусство, мы видимъ, что протяженіе съ тремя измѣреніями или пластическая форма должны уступить мѣсто другому виду представленія, болѣе способному выражать мысль и душевныя чувства.

Такая новая, болѣе духовная форма, есть видимая наружность, созданная самимъ духомъ; по сочетанію съ красками, перспективой, игрою свѣта и тѣней она пріобрѣтаетъ самое высокое выраженіе, открываетъ болѣе обширное поле представленію, позволяетъ предмету помѣщаться на одной только поверхности. Вотъ предметъ живописи.

Музыка идетъ еще дальше. Она уничтожаетъ протяженіе. Обнимая душу въ томъ, что она имѣетъ самаго внутренняго, въ чувствѣ, она выражаетъ чувство какимъ нибудь не матеріальнымъ знакомъ, невидимымъ, звукомъ, который потрясаетъ ухо и проникаетъ въ душу.

Наконецъ, поэзія совершаетъ это освобожденіе мысли. Искусство слова замѣняетъ форму, видимую наружность, краску, выразительный гармоническій звукъ какимъ нибудь знакомъ, лишеннымъ въ себѣ смысла, но способнымъ выражать всѣ понятія духа, всѣ оттѣнки

мысли, самыя глубокія чувства души, воспроизводитъ дѣйствіе въ преемственныхъ сторонахъ его развитія. Искусство, которое выражаетъ словомъ, обнимаетъ и сокращаетъ въ себѣ средства, приличныя другимъ искусствамъ. Равнымъ образомъ, оно прилагается ко всѣмъ эпохамъ. Оставивши эти начала Гегель начинаетъ теорію живописи и самымъ точнымъ образомъ опредѣляетъ ея общій *характеръ и начало*. Въ этомъ намѣреніи онъ разсматриваетъ живопись въ ея основаніи, формѣ и способѣ выполненія.

1. Идея, составляющая *основаніе* представленій живописи, есть внутренняя жизнь, душа, которой впечатлѣніе, чувство и дѣйствія проявляются во множествѣ положеній и различныхъ сценъ, душа, которая отражается еще въ картинѣ природы и въ формахъ видимаго міра. Вотъ почему истинный ея центръ есть христіанскій міръ. Здѣсь не нужно устроивать исторической параллели между древнею и новѣйшею живописью; для такого сравненія нѣтъ матеріала. Но достаточно знать: какія идеи, чувства, однимъ словомъ какое основаніе болѣе всего согласно съ сущностію этого искусства и его способомъ представленія. Apriori можно утверждать, что картины древнихъ, при всемъ превосходствѣ, не смотря на недоступную красоту ихъ скульптуры, что живопись ихъ, не говоря о матеріальныхъ, средствахъ, изобрѣтенныхъ въ послѣдствіи, не могли достичь до той же степени развитія и совершенства какъ у новѣйшихъ. Причина очень простая, именно: потому, что основаніе греческой мысли, столь отличное, благопріятное начало скульптуры, по этому самому удобству не удобны для живописи. Если, напротивъ, живопись доведена была до совершенства въ концѣ среднихъ вѣковъ, то потому, что духовное основаніе ея твореній, христіанское чувство, прекрасно служитъ ея представленіямъ.

Вотъ истинная причина, по которой не возможно было Грекамъ осуществить идеалъ живописи. У нихъ не было идеала. Если скульптура есть языческое искусство, то живопись есть, высшимъ образомъ, христіанское.

Съ другой стороны, если смотрѣть на живопись въ ея формѣ или способѣ представленія, то замѣчаемъ, что она требуетъ также въ высшей степени духовности, принадлежащей только христіанскому искусству. Въ самомъ дѣлѣ, въ какомъ чувственномъ елементѣ движется это искусство? Этотъ елементъ есть поверхность, видимая наружность, то есть: нѣчто художественное, замѣняющее дѣйствительность. А при этомъ, искусство требуетъ одушевленія, жизненности, которая выше классическаго выраженія. Самая внутренняя часть духа должна оживлять эти внѣшнія формы и отражаться въ нихъ. Краска, приводящая въ частность эту наружность, требуетъ отъ представляемыхъ предметовъ болѣе опредѣленнаго характера, болѣе живаго, болѣе одушевленнаго, нежели идеальная простота формъ ваянія. Отсюда возникаетъ потребность множества положеній, движенія, разнообразія, какъ бы въ соотвѣтственность матеріаламъ живописи. Между основаніемъ и формою устроивается необходимая взаимность; если идеи требуютъ формы, способной выражать ее, то и форма требуетъ начала, которое бы проникало, одушевляло ее.

Изъ этихъ началъ вытекаютъ слѣдствія:

Первое, живопись въ своихъ лицахъ представляетъ духъ, обращенный въ себя, требующій болѣе глубины и недѣлимости; она не можетъ, какъ скульптура, представлять чисто общій характеръ; она требуетъ болѣе личной манеры, болѣе чувствительности, болѣе ясныхъ страстей, болѣе жизненности положеній, мѣста для частнаго, недѣлимаго, случайнаго, даже незначитель-

наго. Что касается до обширности поля живописи, то она обнимаетъ всѣ предметы природы, всѣ сферы человѣческой дѣятельности, всѣ частности бытія; принимаетъ въ свои представленія множество предметовъ, недоступныхъ скульптурѣ. Въ понятіяхъ артиста должны представляться: религіозный міръ, сцены природы человѣческой жизни, самыя быстрыя приключенія, положеніе и характеръ.

Но истинныя начала, существенныя основанія, центръ этого искусства есть всегда внутренняя жизнь души. Въ представленіи внѣшнихъ предметовъ, въ картинахъ природы—жизненный интересъ, дѣйствительный смыслъ есть чувство, являющееся въ нихъ, отраженіе духа, душа артиста, которая является въ его твореніяхъ, образъ его внутренней мысли или общее эхо нашихъ впечатлѣній.

2. Если перейдемъ отъ основанія къ *формѣ*, то въ живописи ее составляютъ два средства ею употребляемыя: *поверхность* и *краска*. Поверхность представляетъ только два измѣренія тѣла вмѣсто трехъ. Это, какъ мы видѣли, есть слѣдствіе представляемой натуры основанія; духовному основанію должна соотвѣтствовать форма, не матеріальная а болѣе искусственная. Искусство не можетъ уже сохранять пластической матеріальности.

Не униженіе ли это для него? Безъ сомнѣнія, и тѣмъ больше, что въ скульптурѣ оно представляетъ нашему взору какую нибудь отвлеченную форму; но это ясное несовершенство есть дѣйствительный эффектъ. Уже скульптура, вмѣсто того, что бы копировать природу, отдѣлывала какой нибудь простой безцвѣтный образъ. Здѣсь бываетъ напротивъ; внутреннее чувство проявляется столько, сколько освобождается отъ матеріальной формы. Живопись работаетъ для глазъ, по-

добно скульптурѣ; но не представляетъ имъ матеріальныхъ предметовъ такими, каковы они сами въ себѣ; она преобразуетъ ихъ такъ, что они кажутся какъ бы зеркаломъ духа. И такъ, искусство разрушаетъ дѣйствительное бытіе, измѣняетъ его въ простую наружность, созданную духомъ и обращающуюся къ духу. Если оно отказывается отъ полнаго протяженія, то это не есть безсиліе, недостатокъ, униженіе, но для того, что бы эта наружность обработанная художественно, представляла духъ самому духу и что художественное произведеніе входитъ въ самое тѣсное отношеніе съ зрителемъ. Такимъ образомъ, оно съ самаго начала сближено съ понятіемъ. По этому назначенію простая наружность дѣйствительности, какъ чистое отраженіе духа, достаточна и лучшимъ образомъ исполняетъ это назначеніе. Дѣйствительное протяженіе нарушило бы картину, ибо въ живописи удовольствіе представленія производится не взглядомъ на дѣйствительные предметы, но заключается въ интересѣ, чисто созерцательномъ, въ интересѣ, какой принимаетъ духъ, проявленіе самого себя, въ формахъ внѣшняго міра.

Физическій элементъ, свойственный живописи, приличный ея идеальному характеру, есть *свѣтъ*. Прежнія искусства употребляли тяжелую матерію. Свѣтъ у нихъ свѣтитъ только снаружи; не составляетъ входящей части художественнаго произведенія, а только дѣлаетъ его видимымъ. Въ живописи свѣтъ и тѣнь, эффекты тѣни суть не только матеріалы искусства, но самыя творенія его. Новая причина, по которой живопись не имѣетъ надобности въ трехъ измѣреніяхъ. Артистическая форма производится свѣтомъ и тѣнями; слѣдовательно, вещественная форма безполезна и была бы препятствіемъ.

Свѣтъ не ограничивается только свѣтомъ и тьмою, поперемѣнною игрою ихъ, но становится также нача-

ломъ *краски,* которая для живописи есть единственное средство. Формы, отдаленность, границы, контуры проявляются краскою, которой болѣе идеальный характеръ также способенъ выражать болѣе идеальное основанiе. По глубокимъ противоположностямъ, по безконечно различнымъ постепенностямъ, живопись обнимаетъ обширнѣйшее поле, воспроизводитъ разнообразiе предметовъ и все богатство ихъ: подробности, форму, разстоянiе, черты лица, выраженiе самыхъ нѣжныхъ чувствъ, все, наиболѣе чувствительное и наиболѣе не матерiальное.

3. Что касается до *способа выполненiя*, то можно сказать, что живопись способна примирять двѣ крайности, представлять самые высокiе сюжеты, самые глубокiе, и въ тоже время, по видимому, самые незначительные; кажется, она придаетъ одинаковую важность основанiю и формѣ, часто даже составляетъ существенную цѣль изъ нея и изъ способа выполненiя. Отсюда происходятъ два вида живописи, два стиля, двѣ противоположныя школы образа сужденiя: то есть противоположность идеальнаго съ реальнымъ, но реальнымъ, идеализированнымъ по выполненiю. Живопись допускаетъ эти двѣ крайности; она представляетъ сущность вещей, самые высокiе предметы религiознаго вѣрованiя, великiя событiя и великiя историческiя лица; или открываетъ обширное поле частностямъ природы и дѣйствительной жизни. Въ этомъ смыслѣ она простирается до того, что представляетъ главный предметъ изъ самой наружности и обольщенiя. Но здѣсь, образъ выше дѣйствительности; идеальный характеръ его состоитъ въ томъ, что преходящее, мгновенное останавливается на полотнѣ навсегда и представляется въ своей жизненности. Отъ того происходятъ два способа представлять идеальное въ живописи: оба истинные, но исключающiе другъ друга. Отсюда происходитъ также

различіе школъ, стилей, манеровъ и можетъ быть большая оригинальность нежели въ другихъ искусствахъ.

Въ изслѣдованіи *частныхъ характеровъ* живописи авторъ приходитъ къ прежнимъ вопросамъ, углубляется въ нихъ и развиваетъ ихъ. Такъ, онъ болѣе частнымъ образомъ характеризуетъ *основаніе* религіозной живописи или христіанскій *идеалъ*, о которомъ говорено выше. Потомъ онъ изучаетъ средства выраженія, свойственныя живописи: *перспективу*, *рисунокъ*, *колоритъ:* наконецъ въ статьѣ артистическаго выполненія говоритъ о *понятіи*, *композиціи* и о способѣ характеризовать произведенія живописи:

Мы скажемъ нѣсколько словъ о каждомъ изъ этихъ пунктовъ.

Первое, истинная область искусства есть та, которая можетъ лучше другихъ искусствъ выражать что нибудь своими средствами. Таковы слѣдовательно сюжеты, которые съ глубиною и богатствомъ чувства соединяютъ оригинальность съ сильнымъ характеромъ. Здѣсь, холодное величіе древняго идеала уже неприлично; идеалъ будетъ доставленъ религіею, которая глубже проникаетъ во внутренность души, открываетъ неизвѣстныя наслажденія и страданія, радости, неизрѣченное счастіе, блаженство послѣ борьбы и терзаній сердца; что бы достичь этого счастія душа должна пройти жизнь борьбы и страданій и выйти изъ нихъ съ торжествомъ.

Таковъ христіанскій идеалъ; это—примиреніе человѣка съ Богомъ, который въ своей земной жизни самъ прошелъ поприще страданія. Сокрушивъ земное сердце, онъ поднимается выше скорбей и радостей этого міра въ глубокій міръ, неизмѣнимый, почерпаемый имъ въ Божественной любви и надеждѣ соединенія съ Богомъ.

И у древняго идеала есть эта частная черта любви, но она не есть истинная любовь къ Богу живому, личному. Идея судьбы леденитъ чувство. Отсюда эта молчаливая печаль въ выраженіи скорби, у благородныхъ натуръ: въ Лаокоонѣ, Ніобѣ; это холодное самоотверженіе, которое есть только безстрастіе, окаменѣніе печали.

Истинная любовь, напротивъ, истинное счастіе въ любви, есть самоотверженіе, забвеніе себя, но для того, чтобы отыскать себя въ возлюбленномъ предметѣ.

Такъ въ этомъ пожертвованіи и самоотверженіи душа сохраняетъ чувство жизни въ предметѣ своей любви и пріобрѣтаетъ высшее наслажденіе собою. Такое явное противорѣчіе, таинственная задача, разрѣшаются любовью; любовь счастливитъ душу, возноситъ ее на небо—выше всего временнаго и конечнаго.

Эта глубина таинственной любви, неизвѣстная древнимъ, составляетъ центръ христіанскаго идеала и главное основаніе представленій религіозной живописи. Онъ то составляетъ несравненное превосходство христіанской живописи, онъ есть основаніе всѣхъ ея сюжетовъ.

Любовь Іисуса Христа, любовь Божія къ людямъ возпроизводится во всѣхъ дѣйствіяхъ его смертной жизни, въ его дѣтствѣ, чудесахъ, страданіи, крестѣ и воскресеніи; потомъ слѣдуютъ лица святаго семейства, Пресвятая Дѣва, святый Іосифъ и ученики. Вотъ неистощимые сюжеты картинъ, въ которыхъ встрѣчается высшій идеалъ. Между ними отличаются, какъ самые удобные, дѣтство Іисуса Христа и Его страданіе. Съ другой стороны, самый счастливый сюжетъ есть материнская любовь, любовь Пресвятыя Дѣвы, которая представляетъ положенія съ интересомъ возвышеннымъ, чистымъ и трогательнымъ. Благовѣщеніе, Рождество Іису-

са Христа, бѣгство во Египетъ, но въ особенности Марія при подножіи Креста.

Не менѣе возвышенны, хотя полны интереса картины, представляющія учениковъ, Апостоловъ, святыхъ; созерцаніе, почитаніе, молитва, покаяніе, обращеніе, прославленіе и святость; вотъ предметы, вдохновлявшіе великихъ живописцевъ. Тоже можно сказать о другой сторонѣ религіознаго чувствованія: о страданіи и печали въ сценахъ, представляющихъ мученичество, твердость въ страданіяхъ, физическую и нравственную боль, раны любви, плачь души, внутреннее покаяніе и сокрушеніе сердца, наконецъ прославленіе печалію, святость достигнутая покаяніемъ.

Таковы главные элементы христіанскаго идеала, составляющіе существенное основаніе живописи среднихъ вѣковъ. Вотъ сюжетъ самыхъ удивительныхъ, самыхъ знаменитыхъ ея произведеній, безсмертныхъ по глубинѣ выраженныхъ мыслей и по таланту и генію артистовъ, представлявшихъ его. Поговоривши въ частности о религїозной живописи и идеяхъ, составляющихъ основаніе ея произведеній, Гегель прямо переходитъ къ пейзажной живописи. Если онъ характеризуетъ только два крайніе пункта, не останавливаясь на промежуточныхъ, то для того, чтобы лучше выставить общее начало показанное выше; онъ хочетъ показать тѣмъ, что живопись въ картинахъ, изображающихъ зрѣлище природы, представляетъ душу и внутреннее чувство.

Вотъ какъ онъ оправдываетъ это сужденіе:

Въ представленіи предметовъ природы мы интересуемся не самими предметами, но въ нихъ есть основаніе жизненности, которая возбуждаетъ наше сочувствіе и составляетъ для насъ источникъ удовольствія. Между этими предметами и человѣческою душою существуетъ тайная гармонія, которая поддерживаетъ въ

насъ внутреннюю радость, прелесть живаго бытія. Устроивается родъ разговора между натурою и человѣкомъ, который сообщаетъ ей свои чувства, идеи, всѣ принадлежности своей души.

Притомъ, искусство измѣняетъ обыкновенный нашъ взглядъ на натуру. Практическое отношеніе становится чисто созерцательнымъ. Искусство заставляетъ забывать наши потребности, даетъ намъ чувство нашей жизни внутренней, собственно, независимой. Наконецъ, оно упрочиваетъ, увѣковѣчиваетъ то, что въ себѣ подвижно и непостоянно. Тамъ торжествуютъ искусства надъ реальностію, идеалъ въ этомъ родѣ. Съ другой стороны, къ представляемымъ предметамъ, или къ ихъ образу прибавляется нѣчто новое, именно: любовь, чувство, духъ, душа артиста, которая сообщаетъ имъ также собственное вдохновеніе какъ новую жизнь и дѣлаетъ изъ нихъ свое сознаніе.

Подъ именемъ *матеріаловъ* живописи Гегель трактуетъ *перспективу*, *рисунокъ и колоритъ*. Что сказано объ двухъ первыхъ, не представляетъ ничего новаго: онъ распространяется болѣе о *колоритѣ*. Колоритъ, говоритъ онъ, собственно составляетъ живописца. Безъ сомнѣнія, рисунокъ есть существенное условіе; но живописецъ долженъ прежде всего рисовать. Красками только онъ выражаетъ душу, какъ дѣйствительно живую. Гегель говоритъ потомъ подробно о другихъ средствахъ, которыми располагаетъ живописецъ, чтобы производить свои эффекты: о *свѣтломъ и темномъ* и раздѣленіи *свѣта* и *тѣней*, о *модели*, о *краскѣ*, объ основныхъ цвѣтахъ, о *гармоніи цвѣтовъ*, о воздушной перспективѣ, о тѣлесномъ цвѣтѣ, о *волшебствѣ колорита*. Вся эта часть со множествомъ тонкихъ наблюденій, личныхъ автору, вмѣстѣ съ идеями, уже освященными вѣками, представляетъ живой интересъ. Особенно замѣчательно то, что онъ говоритъ о тонѣ цвѣ-

та человѣческаго тѣла. Вообще, во всѣхъ этихъ пунктахъ Гегель является не только философомъ и метафизикомъ, но и просвѣщеннымъ знатокомъ, который съ тонкимъ тактомъ и умомъ геніальнымъ соединяетъ знаніе художественныхъ произведеній, процессы и эффекты, которыхъ онъ объясняетъ.

Эта теорія живописи дополняется нѣкоторыми общими правилами о *понятіи, композиціи* и о способѣ характеризовать лица. Каждый изъ этихъ пунктовъ доставляетъ автору умныя сужденія, которыми могли бы воспользоваться самые артисты. Мы возмемъ изъ этихъ правилъ тѣ, которыя представляются болѣе общими и философскими.

Способъ *понятія* въ живописи зависитъ не только отъ природы сюжета, но и отъ степени развитія, до котораго достигло искусство.

Первый способъ есть тотъ, которымъ живопись приближается еще къ скульптурѣ и архитектурѣ, когда представляетъ намъ отдѣльныя лица въ отрѣшенномъ покоѣ и независимости; каковы: Іисусъ Христосъ, Апостолы, святые безъ опредѣленнаго положенія, безъ окружающихъ предметовъ, съ украшеніями, напоминающими архитектуру. Эти лица, украшающія столбы, аркады готическихъ церквей, имѣютъ характеръ неподвижный, какъ въ скульптурѣ.

Здѣсь правило одно, чтобы эти фигуры составляли совершенное цѣлое въ себѣ, какъ предметъ почитанія и интереса, а безъ этого они не имѣютъ никакого значенія.

Но живопись еще менѣе скульптуры можетъ держаться неподвижности личнаго положенія какого нибудь независимаго лица; она должна представить лица въ какомъ нибудь опредѣленномъ положеніи, представить множество отношеній и характеровъ, фигуры, окруженныя придаточными предметами: таковъ дѣйстви-

тельно ходъ живописи. Она болѣе другихъ рисовальныхъ искусствъ должна усвоить драматическую жизненность, группировать фигуры и прочее. Отсюда возрастающая всегда важность индивидуальности въ понятіи и выполненіи, живое окрашиваніе предмета и прочее. Однако, эта сторона не должна преобладать до той степени, чтобы заставила промѣнять основаніе на чувственную наружность. Живопись перейдетъ въ музыку, если будетъ искать туманныхъ тоновъ очарованія красокъ и гармоніи сочетаній.

2. Способъ композиціи имѣетъ мало частныхъ правилъ. Высшее условіе есть: выборъ *положенія*, приличнаго для живописи. Здѣсь то въ особенности нужно отличать границы, не смѣшивать свои положенія съ тѣми, которыя приличны скульптурѣ или поэзіи.

Гегель сильно настаиваетъ на этотъ важный пунктъ, который былъ трактованъ очень несовершенно другими авторами, именно Лессингомъ. Этотъ великій критикъ очень хорошо обозначилъ границы искусствъ скульптуры и живописи, но безпрестанно смѣшиваетъ скульптуру съ живописью и предполагаетъ, что онѣ подчинены однимъ и тѣмъ же законамъ; а это большая ошибка. Въ этомъ отношеніи высоко интересны мысли Гегеля объ этомъ вопросѣ и далѣе о поэзіи.

Скульптура въ особенности назначена представлять спокойствіе, существенныя черты котораго представляетъ форма. Живопись, напротивъ, должна входить въ живое значеніе человѣческихъ движеній, страстей, столкновеній и проч, она выражаетъ характеръ, душу, чувство, но развитыя и открывающіяся дѣйствіями.

Съ другой стороны, живопись отличается отъ поэзіи тѣмъ, что хотя и можетъ изображать преемственное развитіе какого нибудь положенія, но въ одинъ какой нибудь моментъ. Отсюда различіе, совершенно понятое и высказанное Лессингомъ. Общее правило требуетъ,

чтобы совокупность положенія или дѣйствіе въ живописи было видимо въ одинъ какой нибудь моментъ; надобно выбирать рѣшительный моментъ, когда дѣйствіе сосредоточивается въ одинъ какой нибудь пунктъ, когда прошедшее и будущее соединяются и угадываютъ другъ друга. Правило: ut pictura poësis crit взятое въ буквальномъ смыслѣ, не оправдывается. Ибо сама описательная поэзія не можетъ воспроизводить всѣхъ подробностей, которыя находятся въ картинѣ. Съ другой стороны, отъ живописца ускользаетъ множество подробностей, которыя поэтъ можетъ представить описывая ихъ постепенно. Притомъ, онъ можетъ развивать чувство и идеи не только просто, но въ ихъ волненіи, степеняхъ и развитіи. Живопись, для выраженія чувства и страсти, имѣя въ своемъ распоряженіи только лицо и положенія тѣла, предоставляетъ поэзіи выражать чувство и положеніе, безъ которыхъ сама не имѣетъ никакой важности. Таковы лирическія положенія, когда чувство остается сосредоточеннымъ во глубинѣ души и можетъ очень неопредѣленно открываться въ лицѣ или въ позѣ. Живописецъ долженъ умѣть распознавать ихъ, чтобы не выступить изъ предѣловъ своего искусства и не утратить своего эффекта. Гегель приводитъ нѣкоторыя изъ этихъ положеній, исключительно поэтическія: между прочими Рыбака и Миньону Гете; эти сюжеты, говоритъ онъ, не смотря на талантъ живописца поняты безъ воображенія потому, что представляютъ такія чувствованія, которыхъ нельзя перевесть въ видимые образы. А лица живописи должны доставить глазу внутренность своей души. Вложить поэзію въ музыку, значитъ понимать съ воображеніемъ. Сама поэзія переводитъ страсть въ образы, въ дѣйствія, событія. Но желать глубокія чувства, отвлеченныя, неопредѣленныя выразить глазомъ, позою, взоромъ, поднятымъ къ небу, значитъ не знать границъ живо-

писи и поэзіи. Не льзя не признать важности этихъ сужденій и истины этихъ правилъ, которыя не худо артистамъ держать въ памяти.

Изъ этихъ началъ Гегель выводитъ нѣсколько правилъ для *композиціи*. Первое касается *ясности* сюжетовъ. Положеніе должно быть понятно и объясняться сколько можно, собою; ибо у живописи нѣтъ языка словъ, которымъ поэзія можетъ помочь себѣ, независимо отъ другихъ своихъ средствъ. А чтобы положеніе было понятно, то не довольно внѣшнихъ обстоятельствъ; артистъ существенно долженъ умѣть выставлять рельефно мотивы, и развивать ихъ съ изобрѣтательностію. Каждое дѣйствіе представляетъ разительные признаки, ощутительныя отношенія, которые могутъ быть употреблены очень счастливо—и чтобы сдѣлать сюжетъ понятнымъ, и чтобы лучше характеризовать лица. Гегель приводитъ въ примѣръ Преображеніе Рафаеля.

Къ сказанному присоединяется расположеніе различныхъ частей картины, устройство и группировка картинъ и раздѣленіе предметовъ, содѣйствующихъ общему эффекту.

Послѣдній пунктъ и равно полный интереса и развитый авторомъ съ обыкновенною его прозорливостію, есть такъ называемая *характерность*, или манера живописи характеризовать свои лица. Объ этомъ уже было говорено выше, хотя не такъ ясно; однако здѣсь пояснено съ новымъ свѣтомъ посредствомъ сравненія древней скульптуры съ новѣйшею живописью. Гегель выводитъ изъ нихъ новыя правила для относительной области ваянія и живописи. Манера характеризовать лица приводитъ очень интересное отступленіе о портретной живописи, которой онъ даетъ очень высокое мѣсто среди произведеній живописи.

Портретъ, говоритъ онъ, есть художественное произведеніе, когда онъ есть отпечатокъ типа недѣлимости, когда совершенно представляетъ оригинальный характеръ недѣлимаго, когда выставляетъ существенныя черты нравственной физіономіи. Портретъ также можетъ быть и похожъ и незначителенъ; между тѣмъ какъ эскизъ, въ нѣсколькихъ чертахъ представляетъ простой образъ, но полный характера, гораздо истиннѣе. Живописецъ долженъ представить глазамъ духовный смыслъ лица, постоянныя черты, объясняющія характеръ, лицо, сформированное духомъ. Въ этомъ смыслѣ портретъ долженъ льстить или идеализировать; живописецъ долженъ отбросить простыя случайности природы, воспроизводить то, что составляетъ собственный характеръ лица въ его самой глубокой сущности и въ тоже время съ его высшею степенью жизненности.

Далѣе, встрѣчаемъ размышленіе о способѣ, какъ жизненность должна усвоить черты лица, позы и прочее, приличное частному положенію лицъ, чтобы устроить совершенное согласіе между внѣшностью и внутренностью, эту прекрасную гармонію между физическимъ и нравственнымъ, какъ умѣли осуществить ее великіе артисты, особенно Итальянцы.

Даже въ видовой живописи, дѣйствительно, оригинальность фигуръ должна быть такова, чтобы нельзя было воображать, будто онѣ должны имѣть другую какую нибудь позу, другія черты, другое выраженіе. Вотъ истинный способъ *характеризованія*.

Эта теорія оканчивается общимъ очеркомъ *историческаго развитія* живописи, отъ ея начала въ Среднихъ вѣкахъ до ея высшаго усовершенствованія въ XVI вѣкѣ. Главныя школы для характеристики, указываемыя авторомъ, суть: школа *Византійская*, школа *Итальянская* и школа *Голландская*. Описаніе Итальянской школы и возвышенно и блистательно. Характеръ

Голландской школы, предметъ, о которомъ было говорено дважды (т. I и II.), доставляетъ ему случай прибавить къ замѣчательной артистической оцѣнкѣ, высокія историческія соображенія. Иной подумаетъ, что Гегель возвышаетъ здѣсь протестантизмъ въ искусствѣ, на счетъ католицизма. Эта критика несправедлива по удивленію автора къ Итальянской школѣ, которая занимаетъ первое мѣсто и кажется для него высшею точкою совершенства искусства.

IV. *Музыка.* Искусство подъ разными формами представляетъ развитіе духа; и такъ, степень духовности въ способѣ выраженія даетъ каждому искусству свое мѣсто, свое превосходство и устанавливаетъ ихъ отношенія.

Архитектура—искусство самое несовершенное, потому, что выражаетъ мысль неопредѣленно, въ формахъ занимаемыхъ у неорганической матеріи. *Скульптура* представляетъ уже духъ, но еще въ тождествѣ съ тѣломъ и только въ размѣрѣ, удобномъ для тѣлесной формы. *Живопись* выражаетъ болѣе внутреннюю и глубокую жизненность души, страсть и нравственное чувство. Она также отбрасываетъ матерію и ограничивается поверхностью. Она употребляетъ видимую наружность и краску какъ способъ выраженія болѣе богатый, болѣе разнообразный, болѣе глубокій. Однако, эта наружность всегда берется у видимой формы, протяженной, и постоянной. Душа требуетъ знаковъ, матеріаловъ болѣе сообразныхъ своей природѣ, которые, слѣдовательно, не представляютъ ничего протяженнаго, неизмѣннаго, гдѣ совершенно изглаживается матеріальная сторона.

Это совершается только въ *Музыкѣ.* Цѣль ея есть выражать душу въ самой себѣ, внутреннее чувство какимъ нибудь знакомъ, не имѣющимъ никакого протяженія, ничего матеріальнаго, какимъ нибудь невидимымъ

знакомъ быстрымъ и летучимъ, какъ движеніе души въ самой себѣ. Этотъ знакъ, происходящій въ нѣдрѣ матеріи, но не напоминающій уже протяженія и его формы, есть звукъ, результатъ волнообразнаго потрясенія тѣлъ.

Какъ музыка оставляетъ видимую форму, такъ она обращается къ новому органу, слуху, чувству болѣе духовному, хотя менѣе созерцательному нежели зрѣніе. Ухо принимаетъ этотъ непротяженный знакъ, результатъ потрясенія, неоставляющій за собой никакого слѣда и исчезающій въ протяженіи.

Такъ, звукъ, убѣгая отъ внѣшней и матеріальной формы, весьма способенъ быть эхомъ души и чувствованія. Равнымъ образомъ, задачею музыки будетъ: заставить звучать самыя внутреннія чувства души и производить ими всѣ движенія и волненія.

Тѣмъ также объясняются ея эффекты. Она имѣетъ цѣлью достичь до послѣдняго предѣла чувствованія, она есть искусство *чувствованія*. Между звукомъ и чувствомъ есть такая тѣсная связь, что, кажется, они вмѣстѣ сливаются. Звукъ, это невещественный феноменъ, безъ собственнаго продолженія, непостоянный, заимствующій свою цѣнность у чувства, которое открываетъ, — проникаетъ душу и звучитъ въ ея глубинѣ.

Если сравнить музыку съ другими искусствами, то находимъ, что она представляетъ дѣйствительную аналогію съ *архитектурою*. Въ самомъ дѣлѣ, если архитектура выражаетъ идеи неопредѣленно, только символически, музыка также акомпанируетъ только понятіямъ духа, которыхъ и выраженіе, истинное, чистое есть одинъ языкъ. Далѣе—архитектура не беретъ у натуры отдѣланныхъ формъ, а сама изобрѣтаетъ ихъ или отдѣлываетъ по геометрическимъ правиламъ.

Музыка, также независимо отъ выраженія чувства, слѣдуетъ законамъ чиселъ, опредѣляющихъ мѣру, ко-

личество, согласіе звуковъ. Она вводитъ въ звуки, какъ архитектура въ формы, правильность, симметрію, гармонію. Отъ того—то архитектуру и называли *нѣмою музыкою*.

Однако, рядомъ съ этими сходствами открывается еще больше разность двухъ искусствъ. Правда, законы количества числа у нихъ общее основаніе, но матеріалы ихъ прямо противоположны. Архитектура беретъ тяжелую матерію и ея внѣшнія формы; музыка употребляетъ звукъ, невидимый, бѣглый, занятый не у протяженія, но у времени, звукъ—знакъ полный души и жизни.

И такъ, эти два искусства принадлежатъ къ двумъ сферамъ духа, совершенно различнымъ. Когда архитектура строитъ свои колосальные образы, на которые глазъ взираетъ въ ихъ символическихъ формахъ и въ ихъ вѣчной неподвижности, тогда быстрый міръ звуковъ, прямо, посредствомъ уха проникаетъ во внутренность души и наполняетъ ее симпатическими ощущеніями.

Скульптура—искусство самое далекое отъ музыки. Живопись представляетъ съ нею наибольшее сродство и дѣйствительно приближается къ ней по живости выраженія. Впрочемъ, живопись какъ и скульптура представляетъ протяженныя и видимыя формы, уже существующія въ природѣ. Артистъ не изобрѣтаетъ эти формы а только приводитъ ихъ въ общность, одухотворяетъ ихъ; а музыкантъ принимаетъ только текстъ и изобрѣтаетъ сочетанія, могущія лучшимъ образомъ выразить чувства души, соединяющіяся съ нимъ. Собственная область его есть чувство въ своей отвлеченной простотѣ. Чтобы отдѣлать ее ему стоитъ только войти въ глубину своей души. Онъ можетъ иногда забыть свой сюжетъ, чтобы выразить собственное волненіе. Этому искусству позволено производить нѣкоторое освобожденіе души отъ нуждъ и крайностей дѣй-

ствительнаго существованія, заставить ее забывать свои скорби. Музыка производитъ это освобожденіе въ высшей степени.

Скульптура и живопись выставляютъ только идею, уже находившуюся въ сюжетѣ, доставляютъ ему только придаточныя и подробности. Если музыкальное произведеніе не должно терять этого внутренняго сцѣпленія и этого единства, то способъ развитія бываетъ совершенно другой. Музыкальная тема скоро истощается; тогда главная мысль остается центромъ; но это преемство съ удаленіемъ требуетъ возвращенія противоположности, борьбы, переходовъ, неожиданныхъ развязокъ. И такъ, здѣсь, единство далеко не походитъ на единство членовъ и ихъ пропорцій въ какой нибудь статуѣ, или въ соразмѣрности картины.

Потому, музыка отличается отъ другихъ искусствъ; она слишкомъ близка къ свободному міру души и не имѣетъ права становиться выше даннаго сюжета и самой мысли, какъ его основанія. Здѣсь артистъ свободнѣе можетъ предаваться своему паренію и своей фантазіи. Законы его — законы звуковъ, а звуки не такъ тѣсно связываются съ мыслію, какъ видимыя формы соединены съ представляемыми идеями.

Наконецъ, если сравнить музыку съ поэзіею, то послѣдняя представляетъ съ нею большое сродство, но и важное различіе.

Въ поэзіи звукъ не образуется инструментами; членораздѣльный звукъ голоса есть только устный звукъ, лишенный въ себѣ смысла и болѣе или менѣе независимый отъ выражаемой идеи. Отсюда разительное различіе между употребленіемъ звука музыкальнымъ и поэтическимъ. Музыка не дѣлаетъ звука средствомъ знака мысли. Она есть истинная цѣль его, устроиваетъ его въ себѣ и для себя.

Но что поэзія теряетъ такимъ образомъ въ непо-

средственномъ выраженіи видимыхъ предметовъ, то она выигрываетъ представляя ихъ воображенію. Однимъ словомъ, она составляетъ картины для духа. Музыка должна отказаться отъ этой выгоды; она выражаетъ только извѣстную гармонію, симпатическое отношеніе между звуками и идеями или предметами. Она даетъ такимъ образомъ неопредѣленную идею нравственнаго положенія; она даже сообщаетъ нѣкоторое побужденіе воображенію, но не порождая самый образъ изъ предметовъ и изъ ихъ опредѣленной формы.

Музыка и поэзія, впрочемъ, очень хорошо сочетаются; но оба искусства тѣмъ не менѣе остаются отдѣльны и сохраняютъ свою независимость. Если поэтическое твореніе совершенно, то оно должно мало надѣяться на помощь музыки; а если музыка составляетъ главную цѣль, то поэтическій текстъ долженъ быть только придаточнымъ и поверхностнымъ; онъ доставляетъ простую канву. Интересъ не можетъ равно раздѣляться, какъ это видно на Итальянской оперѣ.

Узнавши натуру и собственную роль музыки легко опредѣлить частный способъ, какъ она должна понимать свой сюжетъ. Хотя музыка до извѣстной степени и можетъ отъ него освободиться, но чтобы произвести истинный эффектъ она должна выражать мысль; только какъ? Не какъ мысль — ясную и отвлеченную идею, какъ общее понятіе, но какъ *чувство*. Она не должна желать трудиться для воображенія, что относится и до другихъ искусствъ, но она должна стараться сдѣлать понятными только чувства души Внутренняя и сантиментальная часть человѣка—вотъ ея собственный предметъ. Въ звукахъ заставить звучать внутреннюю часть таинственнаго движенія души или сочетать это гармоническое эхо съ языкомъ словъ, выражающихъ мысли, погружать нѣкоторымъ образомъ этотъ холодный языкъ

въ симпатическое чувство, вотъ трудное дѣло, выпадающее па долю музыки.

Область ея при всей ограниченности тѣмъ не менѣе обширна; сфера чувства безконечно обширна и разнообразна; она должна выразить чувство не такимъ, какимъ оно натурально вырывается изъ души, въ произвольномъ крикѣ, но смягчать это выраженіе мѣрными звуками, обработанными по законамъ гармоніи и ритма. Тогда только оно есть искусство, лучше всѣхъ искусствъ успокоивающее бурность натуральныхъ чувствъ, производящее освобожденіе души, увлекающее въ какую-то болѣе ясную и чистую сферу.

Сила, которою музыка дѣйствуетъ на душу и, главнымъ образомъ, на чувствительность, объясняется этими началами. «Она не простираегся до того, чтобы пробуждать разумныя понятія, ни вызывать въ духѣ образы, разсѣевающіе и плѣняющіе его вниманіе, она сосредоточивается въ глубокой области чувства. Поставленная въ пунктѣ внутреннихъ перемѣнъ души, въ центральномъ пунктѣ всего человѣка, она потрясаетъ, движетъ его всего.»

Если снова сравнить ее съ другими искусствами, то объяснится различный способъ ихъ дѣйствія на насъ, объяснятся собственные еффекты музыки. Въ рисовальныхъ искусствахъ картина и зритель отличны; стоятъ одинъ передъ другимъ. Въ музыкѣ звуки отличаются отъ насъ, но противоположность не простирается до неизмѣнности какого нибудь постояннаго зрѣлища. Характеръ звуковъ—неустойчивость. Музыка проникаетъ, слѣдов. непосредственно во внутренній фокусъ душевныхъ движеній. Душа теряетъ свою созерцательную свободу; музыкальное выраженіе увлекаетъ насъ. Звукъ дѣйствуетъ какъ элементъ, какъ сила природы. Я—не обнимается такимъ пунктомъ своего духовнаго бытія;

оно, какъ бы увлечено и все приведено въ движеніе. Прибавьте къ сему силу мѣры и ритма, дѣйствующихъ на насъ механически—и мы получимъ объясненіе *эффектовъ* музыки.

Мѣрою звукъ дѣйствительно проникаетъ въ *я*, съ другой стороны, обнимаетъ его въ его простомъ бытіи и увлекаетъ въ свое движеніе — кадансомъ.

Впрочемъ, не надобно увеличивать этой силы музыки; особенно, слишкомъ отдѣлять ее отъ мысли, религіозной, нравственной, ученой и пр. Музыка производитъ самые необычайные эффекты только на варварскіе, или полуобразованные народы. Чудеса, разсказываемыя по сему случаю, относятся къ баснѣ. Амфіонова лира двигала только камни, Орфеева смягчала тигровъ; но для образованія человѣка требуются средства поважнѣе, именно: сила идей религіозныхъ, нравственныхъ, законы, учрежденія. Надобно говорить только разсудку, его убѣждать. Музыка и теперь сохранила свое очарованіе и производитъ отчасти свои эффекты; однако она—искусство и сфера ея дѣйствія—болѣе ограниченна, болѣе подчиненна. Она можетъ аккомпанировать пламеннымъ духовнымъ мыслямъ, возбуждать патріотическое чувство, поддержать маршъ солдатъ и подкрѣплять мужество; но ей не принадлежатъ чудеса вѣры, пожертвованіе жизнію отечеству, отъ ней не падутъ городскія стѣны.

Гегель не ограничивается такими общими замѣчаніями о музыкѣ; онъ изслѣдуетъ различныя части, составляющія теорію этого искусства. Въ статьѣ *о музыкальныхъ средствахъ выраженія* онъ старается философски объяснить *темпъ*, *размѣръ*, *ритмъ*, потомъ *гармонію* и *мелодію*.

Мы должны слѣдовать за нимъ въ этой части, которая, при всей отвлеченности не лишена интереса, со стороны метафизики искусства.

1. Что бы соблюсти постепенность въ идеяхъ, идти отъ простаго къ сложному, между средствами выраженія, употребляемыми музыкой, должно начать тѣми, которыя относятся къ *продолженію* звуковъ: *темпомъ*, *мѣрою и Ритмомъ*.

Перевѣсъ *темпа* въ музыкѣ объясняется самою натурою *звука*. Звукъ, этотъ невидимый феноменъ, не имѣющій протяженія, производящій себя въ пространствѣ только въ формѣ колебательнаго движенія, есть преемственъ. Потому онъ подчиненъ законамъ времени. Это преемство пунктовъ продолженія требуетъ постоянства и правильности. И такъ, музыка должна допустить темпъ какъ необходимый элементъ, но опредѣлить ему мѣру по математическому положенію.

Но болѣе глубокая причина этой вѣрности мѣры есть внутренняя аналогія между мѣрою и самою душею, которая въ постоянномъ преемствѣ звука понимаетъ собственную тождественность. Все, что приводитъ ее къ чувствованію себя самой и своей природы, поставляетъ ее въ пріятное состояніе.

А что бы продолженіе не терялось въ обширности и неопредѣленности, то оно должно имѣть начало и конецъ, опредѣленныя раздѣленія. Въ этомъ разнообразіи *я* отыскиваетъ себя и удовлетворяетъ себѣ тогда только, когда промежутки времени приведены къ единству. Такое постоянное единство, опредѣленное правильно, математически, есть *мѣра*. Въ музыкѣ она отправляетъ такую же должность какъ и правильность въ архитектурѣ.

И такъ, въ этой однообразности мѣры *я* находитъ образъ собственнаго единства; въ возвращеніи и равенствѣ мѣры оно узнаетъ собственное тождество, видитъ, что оно вводитъ эту мѣру въ преемство времени; удовольствіе, получаемое имъ, тѣмъ живѣе, что здѣсь

это есть собственное его произведеніе и что его собственное единство служитъ ему мѣрою звуковъ. Здѣсь мѣра происходитъ изъ духа гораздо лучше, нежели въ архитектурѣ, которая подражаетъ движеніямъ природы, послѣдуетъ аналогіямъ въ ней находимымъ.

Но что бы мѣра была очевиднѣе, то разнообразіе и неравенство должны нарушить однообразіе; неправильность должна сочетаться съ правильностію и сама придти къ единству. Отсюда происходятъ различные виды *мѣръ*.

Наконецъ, что бы дать мѣрѣ болѣе богатства, воодушевленія и свободы, необходимо точнѣе означить существенное раздѣленіе мѣры, что порождаетъ *ритмъ* съ его разнообразными формами, сочетающимися съ формами соотвѣтствующими ритму въ поэзіи, впрочемъ не смѣшиваясь совершенно съ ними.

II. Предшествующее касается продолженія звуковъ и количества. Вторая сторона, болѣе богатая и разнообразная, касается самой природы звука и его *качества*. Натура звуковъ опредѣляется сперва натурою инструментовъ, которыми они производятся; потомъ способомъ своего сочетанія; наконецъ формами, которыхъ они желаютъ, противоположностью, примиреніемъ ихъ; различными переходами и взаимнымъ сліяніемъ. Законы, устроивающіе ихъ, суть законы гармоніи.

Иструменты бываютъ — прямой и потрясающійся столбъ воздуха, (духовые инструменты), натянутыя струны (струны инструмента), плоская или круглая поверхность, стеклянная или металлическая. Въ истинно-музыкальныхъ инструментахъ преобладаетъ линейное направленіе, потому что между линейными звуками и глубокими чувствованіями души всегда есть тайность аналогіи. Плоская или круглая поверхность даетъ инструменты нисшаго разряда, которые не соотвѣтству

ютъ енергіи чувства; но самый высшій инструментъ есть человѣческій голосъ, соединяющій характеры духовыхъ инструментовъ съ струнными. Человѣческій голосъ есть эхо самой души, звукъ, истекающій прямо изъ души; это ея натуральное и непосредственное выраженіе, которое она обработываетъ сама, такъ какъ управляетъ тѣломъ своимъ орудіемъ. Музыка должна сочетать эти инструменты и соглашать ихъ вмѣстѣ. Въ этомъ отношеніи замѣчателенъ успѣхъ новѣйшей музыки. Наука инструментовки приняла развитіе неизвѣстное древнимъ.

Но гармоническій элементъ, собственно очень близко подходящій къ физическому качеству звука, состоитъ въ опредѣленномъ характерѣ каждаго звука и въ отношеніи его устройства съ другими звуками; онъ основывается во первыхъ на видовомъ качествѣ звука (это физическая сторона), потомъ на пропорціяхъ и численныхъ различіяхъ, смотря по сотрясающемуся тѣлу, по степени напряженности, по числу и образу потрясеній отношеній, опредѣляющихся математически. Вотъ что составляетъ гармоническую систему. Отсюда 1. теорія интерваловъ 2. сочетаемый рядъ звуковъ въ ихъ самомъ простомъ преемствѣ, *діатоническая лѣстница* или *гамма* 3. различіе тоновъ, происходящихъ одни изъ другихъ и изъ основнаго звука, различные *виды тоновъ* и проч.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло только съ простыми рядами звуковъ, съ преемствомъ, въ которомъ каждый звукъ сохраняетъ собственное значеніе; ихъ взаимное отношеніе только даетъ имъ конкретное бытіе и дѣйствительную значимость. Отъ того они сочетаются чтобы образовать одинъ и тотъ же звукъ. Такое сочетаніе образуетъ *аккордъ*. И въ аккорды должна входить правильность, по цѣлямъ музыки. Въ знаніи этихъ аккордовъ и ихъ законовъ состоитъ знаніе гармоніи соб-

ственно. Достаточно указать главные виды аккордовъ и ихъ постепенности.

Первый видъ составляютъ звуки, которые соглашаются непосредственно, которыхъ совершеннаго согласія ничто не измѣняетъ. Потомъ открывается болѣе глубокая противоположность, когда непосредственное согласіе разрушено, что составляетъ глубину звука и даетъ средство выражать собственныя чувствованія, глубокія движенія души, радости страданія и бездны печали. Это сродство находится въ аккордахъ *диссонансахъ*. Но въ этой противоположности должно открыться истинное единство, тайная гармонія, что бы противоположность примирилась возвращеніемъ въ совершенный аккордъ. Это высшее единство можетъ проявиться только въ совокупности и постепенномъ развитіи въ музыкальной композиціи.

3. Гармонія заключаетъ только существенное отношеніе, необходимые законы звуковъ. Но она есть только мѣра и ритмъ, музыка собственно. Вотъ гдѣ находятся только ея существенныя основанія. Поэтическій элементъ музыки, языкъ души, выражающій звуками своей внутренней радости и печали, которая освобождаетъ его и поднимаетъ къ высшей области, есть *мелодія*. Объ ней можетъ говорить достойнымъ образомъ только геніальный композиторъ, если онъ соединяетъ философскій умъ съ знаніемъ своего искусства, и тотъ еще неможетъ открыть ея секретовъ. Кромѣ того, требуется глубокое изученіе музыкальныхъ лучшихъ твореній. Гегель удовлетворяется нѣсколько общими соображеніями.

Во первыхъ, мелодія, при всей отдѣльности отъ гармоніи, не должна разлучаться съ ней, но сохранять тѣсную связь. Въ этомъ она не жертвуетъ своею свободою а только отказывается отъ произвола и фантазіи: ибо истинная свобода здѣсь какъ и вездѣ есть сообразность съ закономъ. И такъ, она должна дѣйствовать на

основаніи гармоніи и ритма. Ритмъ и гармонія съ своей стороны получаютъ жизнь и одушевленіе только отъ мелодіи. Въ этомъ то соединеніи гармоніи съ мелодіей находится секретъ великихъ музыкальныхъ событій.

Но здѣсь должно постановить важное отличіе о преобладаніи того или другаго изъ этихъ двухъ средствъ выраженія. То мелодія беретъ основаніемъ только самые простые гармоническіе аккорды, только бы не впасть въ сухость и не казаться поверхностною. То каждый тонъ мелодіи самъ образуетъ аккордъ, и мелодія вполнѣ сливается съ гармоніей: такъ что обѣ составляютъ сжатое и тождественное цѣлое; или это есть гармоническое сочетаніе мелодій, образующихъ гармоніи, или взаимно движенія мелодіи проникаютъ въ гармоническія отношенія. Такъ, въ смѣлыхъ композиціяхъ являются противоположности и диссонансы. Но среди такого разрушенія всѣхъ силъ гармоніи является мирный тріумфъ гармоніи. Одни великіе артисты умѣютъ побѣждать эти трудности: иначе музыка сдѣлается жалкою или чисто ученою.

Но во всякой мелодіи, не смотря на это тѣсное отношеніе, *Пѣснь*, собственно, должна явиться собственнымъ элементомъ съ своимъ богатствомъ выраженія. Въ тоже время, не смотря на это богатство и разнообразіе, совокупность должна твердо быть понята и выполнена, составить полное и единое цѣлое. Тогда только музыка выражаетъ чувство въ его глубинѣ; но произведеніе кладетъ печать идеальности и свободы, она освобождаетъ душу и переноситъ ее въ какую то высшую область.

Опредѣливши общіе характеры музыки и природу средствъ выраженія, которыми она располагаетъ, она изучаетъ ее въ отношеніяхъ ея къ своему предмету.

Не говоря о различныхъ родахъ музыки, музыка имѣ-

етъ цѣлію то самый сюжетъ, уже выраженный словомъ, или *акомпанировать* тексту; то она выражаетъ сюжетъ просто гармоническими и мелодическими сочетаніями. Въ первомъ случаѣ—это музыка *съ аккомпаниментомъ*. Во второмъ—музыка *независимая*.

Что касается такого отличія, замѣтимъ, вопреки обыкновенному мнѣнію (почитающему инструментальную музыку акомпанирующею, а вокальную болѣе независимою), что голосъ человѣческій, пѣснь, акомпанируетъ словами. Но это явное противорѣчіе уничтожается при одной мысли, что текстъ долженъ служить музыкѣ собственно для ней, а не для себя. Музыка должна выражать глубокое чувство сюжета, поглощается ли композиторъ и тождествуется съ нимъ или выражаетъ личное впечатлѣніе, произведениое сюжетомъ въ его душѣ.

Всегда музыку съ акомпаниментомъ надобно понимать ту, которая выражаетъ сюжетъ уже отдѣльный въ текстѣ; и такъ, это есть вокальная музыка, пѣніе, акомпанирующее словамъ. Инструменты въ свою очередь могутъ акомпанировать голосу. Но независимою скорѣе можно назвать инструментальную музыку, потому что она можетъ обойтись безъ всякаго текста и тогда музыка ограничивается собственными средствами выраженія.

Что касается до музыки съ *акомпаниментомъ*, замѣтимъ сначала, что ежели соединяясь съ текстомъ, уже выраженнымъ словами, она менѣе независима, то всеже она недолжна слишкомъ соединяться съ нимъ и терять свою свободу. Всякое препятствіе къ свободному музыкальному произведенію разрушило бы впечатлѣніе; композиторъ, не желая освобождаться отъ текста, долженъ просто проникнуться общимъ смысломъ словъ, положеній, вдохновиться ими и произвесть ихъ свободно.

Въ этомъ кругѣ можно отличать три способа выра-

женія. Первый можно назвать мелодическою стороною выраженій. Тогда музыка старается единственно выразить основную черту сюжета, какъ она понимаетъ его въ гармоніи своего внутренняго бытія. Ибо мелодія есть душа музыки. Въ ней потрясается именно какое то живое и патетическое чувство. Музыка не оставляетъ это чувство въ его натуральномъ и грубомъ основаніи. Она болѣе другихъ искусствъ идеализируетъ выраженія. Особенно ей предоставлено умѣрять и успокоивать душевныя движенія. Душа должна остаться свободною въ изліяніяхъ мелодіи, сохранять свою тишину и свою ясность, даже въ терзаніяхъ печали, среди слезъ и страданія. Этотъ характеръ, уже замѣтный въ Итальянской живописи, существенно принадлежитъ мелодическому выраженію. Музыка должна возвышать душу надъ частнымъ чувствомъ, заставлять ее парить въ странѣ болѣе ясной. Вотъ что, собственно говоря, составляетъ пѣвучее выраженіе музыки. Тогда только она даетъ истинную идею счастія и гармоніи.

Такъ, музыка не можетъ долго оставаться на этой высотѣ, иначе она потерялась бы въ обширномъ и неопредѣленномъ; весьма часто она должна приближаться болѣе къ тексту, брать болѣе точный характеръ, особенно если самый сюжетъ совершенно неопредѣленъ; отсюда происходитъ разность выраженія, смотря по сюжетамъ и чувствованіямъ души, какія требуются; выразить характеръ сюжета дается самымъ текстомъ. Здѣсь противоположность мелодическому выраженію есть *речитативъ*, дѣлающій изъ пѣнія не главный предметъ, но простой элементъ. Частный смыслъ словъ отпечатывается тогда со всею точностію въ звукахъ. Это есть пѣвучая декламація, которая строго привязывается къ ходу словъ, къ ихъ смыслу и выраженію. Такое речитативное или декламаторское выраженіе въ частности прилично спектаклю и мирному разсказу событій, ора-

торіи, діалогу и проч. Она пробуждаетъ симпатическія движенія: мы напрасно стали бы искать въ нихъ выраженія той внутренней жизни души, которая обозначаетъ мелодическое выраженіе, пѣснь, собственно.

Отсюда является необходимость въ какомъ нибудь среднемъ родѣ между речитативомъ и мелодіей, примиряющаго ихъ характеры; задача здѣсь состоитъ въ томъ, чтобы мелодія въ большой точности ввела въ свою область то, что кажется ей чуждо въ речитативѣ, такимъ образомъ музыка становится речитативною и мелодическою.

Чтобы лучше уяснить этотъ вопросъ Гегель считаетъ обязанностію войти въ нѣкоторыя подробности: I. о натурѣ *текста* прилагаемаго къ музыкальной композиціи; II. О самой композиціи; III. о различныхъ *родахъ* музыки, гдѣ способы выраженія неодинаковы. Что касается музыкальнаго текста, ошибочно полагали, что онъ незначителенъ для композиціи. У всѣхъ векикихъ композицій превосходный текстъ; ибо сюжетъ не можетъ быть безъ значенія для артиста, который его употребляетъ. Первое условіе хорошаго текста есть важность мысли. Никакая ловкость не скроетъ незначительной мысли, обыкновенной, холодной, нелѣпой. Въ композиціяхъ мелодическаго рода текстъ не такъ важенъ, только требуетъ истиннаго чувства. Во вторыхъ, музыкальный текстъ не долженъ быть какая нибудь мысль, слишкомъ высокая или отвлеченная. Философская глубина не прилична музыкѣ; отъ того нѣкоторыхъ лирическихъ стихотвореній нельзя положить на музыку наприм. Шиллера. Съ другой стороны, надобно избѣгать противоположной крайности, то есть претензіи, незначительнаго отстувстія благородства и достоинства. Здѣсь, какъ и во всѣхъ искусствахъ требуется натуральное, истинное чувство, глубокое, но неотвлеченное или метафизическое. Всего приличнѣе

средняя поэзія, показывающая въ немногихъ словахъ все положеніе и недопускающая никакого развитія, поэзія ясная, живая, быстрая, родъ поэтическаго эскиза. Слова не должны слишкомъ рисовать сюжета въ его подробностяхъ, чтобы не ослабить единства полнаго эффекта и не развлекать духа. Въ лирической поэзіи особенно хороши для музыкальной композиціи мелкія піесы изъ простыхъ лаконическихъ стиховъ, съ глубокимъ чувствомъ, или еще легкая поэзія, въ которой дышетъ живая веселость.

Для композиціи правила даются очень общія и болѣе отрицательныя. Талантъ и геній не управляются рецептами и правила не могутъ дополнить вдохновенія.

Здѣсь можно повторить, какъ и для всѣхъ художественныхъ произведеній, что композиторъ долженъ тождествоваться съ своимъ сюжетомъ, проникать его, оживлять, влагать въ него свою душу и свое сердце.

Надобно избѣгать нѣкоторыхъ недостатковъ, въ которые часто впадали современники. Главное—расчитываютъ на эффектъ, стараются поразить воображеніе сильными контрастами, выраженіями противоположныхъ страстей, вводя въ какой нибудь отрывокъ иностранныя слова, разногласныя противоположности, нарушающія единство сюжета и противныя гармоніи и красотѣ. Такъ, желая характеризовать слишкомъ сильно или сплавлять *характеристическое* съ мелодическимъ, выходятъ изъ границъ музыкальнаго изящнаго, нѣжно проведенныхъ; такимъ образомъ переходятъ къ грубости, къ недостатку гармоніи.

Истинная музыкальная красота состоитъ въ томъ, чтобы мелодія, характеризуя сильно страсти и чувства, осталась основною чертою, какъ душа и связь композиціи; здѣсь очень трудно встрѣтить истинную мѣру—и въ музыкѣ, можетъ быть, труднѣе нежели въ другихъ искусствахъ. Отсюда различныя сужденія по преобла-

данію двухъ стихій; одни любятъ лучше мелодію, другіе характеристику и большую строгость выраженія. Это источникъ споровъ для школъ и знатоковъ.

Достигши вопроса о различныхъ *родахъ* музыки авторъ характеризуетъ только въ нѣсколькихъ словахъ музыку *религіозную*, *лирическую* и *драматическую;* онъ даетъ предпочтеніе католической музыкѣ предъ протестанскою, которая по его мнѣнію удаляется болѣе и болѣе отъ своей цѣли и блуждаетъ въ неопредѣленномъ, становится ученымъ упражненіемъ а не живымъ созданіемъ; лирическая музыка указана мимоходомъ. Въ драматической музыкѣ онъ даетъ также превосходство новѣйшимъ, по причинамъ изложеннымъ выше; по его мнѣнію, древняя музыка была назначена для того, чтобы усиливать музыкальный звукъ стиха и провожать смыслъ глубже въ душу. У новѣйшихъ драматическая музыка достигла въ лирическомъ выраженіи наибольшаго совершенства и получила независимое мѣсто въ новѣйшей оперѣ. Жаль, что эти пункты изложены не такъ обширно, какъ заслуживаютъ.

Подъ именемъ *независимой музыки* Гегель трактуетъ музыку *инструментальную*. Правда, она аккомпанируесъ голосу, но она независима въ томъ, что не связана съ точнымъ смысломъ, выраженнымъ словами или въ текстѣ.

Музыка, истинно свободная, освобождается отъ текста, чтобы овладѣть своимъ сюжетомъ, опредѣлить его ходъ и способъ выраженія, посредствомъ мелодическаго элемента, какъ въ оперѣ, особенно италіянской. Для инструментовъ нѣтъ необходимости въ текстѣ. Оркестръ, выполняющій симфоніи, удовлетворителенъ вполнѣ. Это есть чисто музыкальная игра. Это ученые аккорды мелодіи и массы гармоніи. Также это есть собственная область знатока и дилеттанта. Профанъ любитъ болѣе рѣзкое выраженіе, знатокъ тайные аккорды, музыкаль-

ное отношеніе звуковъ и инструментовъ, ученыя сочетанія, все, что заставляетъ удивляться таланту артиста; однимъ словомъ, музыку для музыки. Композиторъ, съ своей стороны, развивая вполнѣ основаніе идей заботится не столько объ мысли, сколько о музыкальномъ построеніи. Здѣсь опасаться только нужно пустоты композиціи, холодности, отсутствія идей и выраженія. Истина состоитъ въ сочетаніи двухъ сторонъ, въ тоже время слѣдовать за мыслію, о музыкальномъ построеніи— и все это въ инструментальной музыкѣ. Но здѣсь господствуетъ личная свобода артиста, иногда простирающаяся до каприза и фантазіи.

Безъ сомнѣнія, общія правила, законы искусства не совершенно теряютъ свою власть. Но въ этомъ безконечномъ кругу, гдѣ движется оригинальность артиста, послѣдній сюжетъ предается своимъ порывамъ и скачкамъ свободной игры воображенія; нигдѣ, ни въ какомъ искусствѣ нѣтъ мѣста подобной независимости и такой обширной свободѣ.

Эта теорія музыки оканчивается нѣкоторыми замѣчаніями о музыкальномъ выполненіи. Въ самомъ дѣлѣ, ни въ какомъ искусствѣ выполненіе не связано такъ тѣсно съ самимъ искусствомъ, котораго оно составляетъ входящую часть. Чтобы композиція была живая и произвела свой эффектъ ее долженъ выполнить музыкантъ съ талантомъ а иногда и съ геніемъ. Въ выполненіи музыкальномъ и въ выраженіи можно различать два направленія, два главные рода: первый, когда музыкантъ, обязанный составить композицію, самъ изглаживается, поглощается въ своемъ сюжетѣ и довольствуется только вѣрнымъ его воспроизведеніемъ; второй, гдѣ онъ болѣе или менѣе освобождается отъ него и самъ творитъ выраженіе не только по творенію композитора, но своими собственными средствами. Въ первомъ случаѣ онъ походитъ на Распода, поющаго епо-

пею, во второмъ на актера, который создаетъ свою роль. Выборы правилъ зависять здѣсь отъ натуры сюжета. Если композиція солидна, субстанціальна до той степени, что сюжетъ переходитъ въ нее весь, то воспроизведеніе должно быть вѣрно. Исполняющій долженъ покориться ей, быть послушнымъ органомъ. Однако это не значитъ, чтобы онъ былъ автоматомъ. Вмѣсто того, чтобы быть машинально игрою, онъ долженъ оживить созданіе выраженіемъ, полнымъ души, въ смыслѣ и духѣ композитора, легко разрѣшить трудности и достигнуть высоты его генія. Вотъ гдѣ для него истинная свобода. Въ сюжетахъ мыслей, гдѣ воображеніе композитора избираетъ свободную карьеру предается капризамъ и фантазіи, выполненіе будетъ гораздо свободнѣе.

Здѣсь музыкантъ можетъ выказать весь пылъ своего таланта и свою виртуозность, кончить, углубить, одушевить то, что казалось ему бездушнымъ; явиться въ свою очередь свободнымъ и творцемъ.

Такая свобода еще обширнѣе для инструментовки, нежели для голоса. Музыкантъ можетъ пользоваться инструментомъ какъ органомъ своей души и показывать свое владычество надъ нимъ, играя трудностями, повидимому неодолимыми, предаваться всѣмъ своимъ странностямъ, причудамъ и фантазіямъ такъ, что можетъ производить звуки и эффекты на одномъ инструментѣ, принадлежащемъ другимъ. Онъ показываетъ тогда, что для него нѣтъ границъ; онъ открываетъ *чудный* секретъ; его инструментъ становится какимъ—то живымъ органомъ, составляющимъ съ нимъ одно тѣло, въ которое перешла вся его душа и ею онъ управляетъ какъ ему угодно. Это—совершенное сліяніе понятія и выполненія.

V. *Поэзія.* Поэзія, которую обыкновенно почитаютъ отдѣльною областію, должна войти въ общую систему

искусствъ. Въ самомъ дѣлѣ, безъ поэзіи эта система не полна; ибо поэзія есть послѣдняя форма искусства, самое совершенное и самое общее выраженіе изящнаго или идеала; съ другой стороны, натура поэзіи, ея законы и условія могутъ быть поняты тогда только хорошо, когда ставятъ ее въ отношеніи съ другими искусствами, къ которымъ она прилагается по общности цѣли или начала. Такимъ образомъ, за недостаткомъ изученія относительныхъ границъ живописи и поэзіи увеличивали ихъ сходства и ихъ аналогіи, что привело къ заключеніямъ ложнымъ и предосудительнымъ для искусства, какъ и для поэзіи. И такъ не удивительно, что эта часть Естестики Гегеля, заключающая теорію искусствъ, оканчивается полнымъ трактатомъ о поэзіи; эта піитика тѣсно связана съ цѣлымъ произведеніемъ и вопросы ея принимаютъ свѣтъ отъ тѣхъ, которые представлены выше.

Не выходя изъ предѣловъ философіи авторъ подробно разсуждаетъ 1-е. о натурѣ поэзіи вообще и отношеніяхъ ея къ другимъ искусствамъ, о характерахъ, отличающихъ ея произведенія отъ произведеній прозы и въ частности отъ *исторіи* и *краснорѣчія*; 2-е. о *поэтическомъ языкѣ* и *началахъ стихотворенія*; въ 3-хъ о различныхъ *родахъ поэзіи*, въ ихъ отношеніяхъ, развитіяхъ и частныхъ правилахъ.

Мы постараемся пояснить связь идей и совокупность началъ, обнимающихъ эту интересную часть сочиненія Германскаго философа.

1. Первый пунктъ касается *общаго характера* поэзіи и ея *отношеній* къ *другимъ искусствамъ*.

Выше видѣли постепенность между искусствами по относительному превосходству ихъ средствъ выраженія; архитектура, скульптура, живопись и музыка образуютъ такимъ образомъ восходящій рядъ, гдѣ мысль болѣе и болѣе освобождается отъ матеріальныхъ формъ, какъбы найти возможность проявиться какимъ нибудь

невидимымъ знакомъ, непротяженнымъ какъ мысль, звукомъ, эхомъ души и чувства. Такова причина мѣста и роли, назначенныхъ выше музыкѣ—и это дѣло намъ объясняетъ ея эффектъ.

Но музыка, отвергая всякую чувственную фигурную форму, свойственную рисовальнымъ искусствамъ, видитъ себя въ противоположной крайности. Она можетъ выражатъ только чувство. Свѣтлая мысль у ней уходитъ, а если она хочетъ точно обозначитъ свой сюжетъ, то обязана призывать на помощь слово, то есть средство, принадлежащее чуждому искусству.

Въ самомъ дѣлѣ, слово есть равный и истинный знакъ мысли. Языкъ только можетъ выразить всѣ понятія духа, чувство, положеніе души и развитіе ихъ въ какомъ нибудь дѣйствіи. И такъ, искусство, употребляющее слово способомъ выраженія, выше всѣхъ другихъ искусствъ; оно есть искусство по превосходству; оно сокращаетъ ихъ, опережаетъ и увѣнчиваетъ. Это искусство—Поэзія.

Поэзія соединяетъ выгоды рисовальныхъ искусствъ и музыки. Подобно первымъ она рисуетъ для воображенія картину внѣшнихъ предметовъ. Подобно музыкѣ выражаетъ самую внутреннюю, самую глубокую часть чувства, прибавляетъ къ ней ясность мысли; только она имѣетъ привилегію излагать событіе во всѣхъ его частяхъ и въ полномъ движеніи дѣйствія.

Слѣдовательно, существенный характеръ и отличіе поэзіи состоитъ въ томъ, что она непосредственно выражаетъ всѣ понятія духа образами, говорящими не чувственному оку, но самому духу; она употребляетъ языкъ, позволяющій ей по ясности и богатству обнимать цѣлый міръ мысли.

Если сравнить ее съ живописью, она также можетъ рисовать предметы; правда, она не въ силахъ достичь

точности невидимыхъ формъ и воспроизводить ихъ во всѣхъ подробностяхъ, описывая ихъ только постепенно.

Но духъ дополняетъ этотъ недостатокъ силою воображенія. При томъ этотъ недостатокъ чрезвычайно для нея выгоденъ: тогда поэзія не заключается въ какое нибудь опредѣленное пространство; она можетъ представить свой сюжетъ во всей обширности и во всей совокупности его постепеннаго развитія.

Поэзія подобна музыкѣ тѣмъ, что обѣ употребляютъ звуки средствомъ выраженія, но въ музыкѣ звукъ не есть истинный знакъ, отличный отъ идей; онъ смѣшивается съ выражаемымъ чувствомъ. Потому онъ и трактуется не какъ средство, но какъ цѣль. Музыка обработываетъ и отдѣлываетъ его для себя и вся поглощается въ немъ. Она смутно только можетъ понимать множество понятій и идей духа, она выражаетъ только чувство души съ ея неопредѣленнымъ характеромъ.

И такъ, духъ имѣетъ надобность обратить звукъ въ ясный и отдѣльный знакъ, незначительный самъ по себѣ а назначенный только передавать мысли.

Вотъ въ чемъ существенно отличается поэзія отъ музыки. Въ музыкѣ искусство оставляетъ видимую форму; въ поэзіи освобождается отъ самаго звука какъ непосредственно выражающаго чувство. Звукъ получаетъ способность выражать мысль такъ, какъ она вырабатывается въ фокусѣ воображенія. Въ музыкѣ чувство тождествуется съ звуками; въ живописи идея воплощается въ форму и краску. Въ звукахъ слова сама мысль выражается для себя звуками, говорящими только духу. Эти звуки также обрабатываются искусствомъ; но мѣра, рифма, гармонія стиха суть только внѣшнія сочетанія а не собственный элементъ искусства.

Какой же собственно элементъ поэтической мысли? Это — невидимая форма, невещественная, это есть об-

разъ, образъ присущій духу; образы вещей сохранившихся въ духѣ, который самъ начертываетъ ихъ себѣ. Вотъ матеріалы, которые поэтъ долженъ отдѣлывать какъ архитекторъ, скульпторъ или живописецъ, или музыкантъ обработываютъ мраморъ, мѣдь, краски, музыкальные звуки.

Но тамъ только форма поэтической мысли. Какое же основаніе? Идеи, которыя эти образы обязаны прикрыть и раскрасить. Здѣсь поэзія отличается отъ другихъ искусствъ только своею всеобщностію. Идеи, выражаемыя ею полнѣе, тѣ же которыя открываются и въ этихъ. Основаніе поэтическихъ твореній, какъ представленій искусства вообще, есть самое основаніе вещей, внутренней ихъ сущности; это всемірныя и вѣчныя истины, начало жизни, одушевляющее существо, законы, составляющіе ихъ гармонію, вѣчные типы, открывающіеся въ природѣ и человѣческомъ духѣ; это, однимъ словомъ, истинное, у котораго изящное составляетъ только блескъ и чувственный образъ.

Въ область поэзіи имѣютъ право войти всѣ предметы физическаго и нравственнаго міра, явленія природы, историческія событія, сцены человѣческой жизни; но незабудемъ—только знаменательною своею стороною, истинною, субстанціальною, идеальною, вѣчною своей идеей, а непридаточными или прозаическими случайностями.

Вотъ истинное основаніе поэтическихъ твореній. Что касается формы, то есть образа присущаго духу, она должна быть отдѣлана по законамъ артистическаго воображенія и изящнаго, прежде нежели перейдетъ въ разговоръ и выразится гармоническимъ языкомъ.

Изъ этимъ началъ выходитъ, что поэзія, соединяя средства, свойственныя другимъ искусствамъ и превышая ихъ, есть *всемірное искусство.* Она такова и въ

другомъ смыслѣ: не привязываясь ни къ какой опредѣленной формѣ искусства, ни къ какому частному типу она принадлежитъ всѣмъ эпохамъ, ибо способна выражать всякой родъ идеи, заниматься всѣми предметами, лишь бы они могли войти въ область воображенія.

По этой причинѣ въ классификаціи и теоріи искусствъ поэзія стоитъ на верху какъ крайній предѣлъ ихъ развитія. А если въ нашей системѣ она трактуется послѣднею, то потому, что представляетъ цѣлость идей и формъ, о которыхъ говорили прежнія искусства; поэзія тогда только понятна, когда постепенно упадаютъ всѣ границы у каждаго искусства.

Въ этомъ порядкѣ мы слѣдовали за прогрессами формъ искусства отъ первой до послѣдней эпохи, до той, гдѣ само искусство начинаетъ разсѣеваться и заставляетъ предугадывать для мысли потребность какой нибудь высшей формы. Въ самомъ дѣлѣ, поэзія касается пограничныхъ областей изящнаго, областей религіи и науки, тѣхъ высокихъ сферъ, выше сферы искусства, гдѣ духъ освобождается отъ чувственныхъ образовъ, чтобы созерцать чистую отвлеченную истину.

Послѣ такихъ общихъ сужденій о натурѣ поэзіи и мѣстѣ ея въ системѣ искусствъ Гегель приступаетъ къ частнымъ вопросамъ, какіе должна заключать теорія искусства. Предметы его изслѣдованія суть три главные пункта: 1. *натура поэтическаго творенія* и признаки, отличающіе его отъ прозаическихъ произведеній; 2. выраженіе или *поэтическій языкъ* 3. различные *роды поэзіи*.

Какая натура *поэтичевкаго творенія*? въ чемъ эти творенія отличаются отъ другихъ произведеній духа, принадлежащихъ къ области прозы? Для рѣшенія этихъ вопросовъ надобно изслѣдовать: 1. характеръ *поэтической мысли* 2. *способъ построенія* приличный поэти-

ческому творенію, 3. качества необходимыя для поэта, что бы произвесть подобныя созданія.

I. Если разсмотрѣть сущность *поэтической мысли* и если для отличенія ея предмета требуется болѣе частная формула, нежели какія даны выше, то надобно сказать, что истинная ея область есть область духа. Идея разума, чувства, душевныя страсти и высокое ея назначеніе, все важное, вѣчное, истинное—вотъ основаніе поэтической мысли и понимаемой въ ея общности.

Безъ сомнѣнія, существа природы и красоты ея занимаютъ важное мѣсто въ твореніяхъ поэзіи, но на самомъ дѣлѣ она воспѣваетъ или описываетъ не внѣшнюю и матеріальную сторону.

Она даетъ намъ уразумѣть ихъ скрытое невидимое начало, ихъ сущность и законъ, сокровенный въ нихъ разумъ, одушевляющую ихъ жизнь, выражаемую ими мысль, однимъ словомъ духъ, душу или то, что отражаетъ душа. Сама натура есть проявленіе духа; поэзія—истолкователь этого божественнаго языка.

Изъ всѣхъ искусствъ поэзіи предоставлено открывать сознанію силы духовнаго и жизни, страсти, кипящія во глубинѣ души, волненія человѣческаго сердца, высокія мысли, всю область идеи и судебъ человѣческихъ, ходъ мірскихъ вещей и божественное управленіе вселенною. Такъ она была и есть учительница человѣчества. Ея вліяніе самое общее и самое обширное.

Представимъ себѣ вкратцѣ признаки, отличающіе *поэтическую мысль* и *прозаическую мысль*.

Отличіе открывается во первыхъ преимуществомъ поэзіи, поэтическаго языка, артистически образованнаго, надъ прозою и также усовершеннымъ языкомъ.

Но такое различіе только внѣшнее; важенъ частный способъ пониманія вещей, свойственныхъ той и другой. А собственный характеръ поэтической мысли есть тотъ,

что она схватываетъ единство, совокупнотсь предметовъ въ ихъ гармоническомъ отношеніи, не отличая частей отъ цѣлаго, средствъ отъ цѣли, явленій отъ ихъ закона, дѣйствій отъ ихъ причинъ, какъ поступаетъ положительная или обыкновенная мысль; она видитъ вещи вмѣстѣ какъ составителей живаго цѣлаго, гармоническаго, произведеннаго какою нибудь общею силою и общею душею.

Такое начало единства, открывающееся въ каждой части какъ въ цѣломъ, является не отвлеченнымъ образомъ, когда наприм. предметы, прежде отдѣльные опять соединяются какою нибудь логическою связію. Совсѣмъ нѣтъ; единство, обнимающее все, есть душа, оживляющая цѣлое и части. Равнымъ образомъ, поэтическая мысль сохраняетъ какой то созерцательный характеръ; этотъ характеръ открывается въ выраженіи. Самый разговоръ есть цѣль, онъ составляется для себя и образуетъ особенную область. Назначенный выразить эту гармонію вещей, онъ отличается отъ обыкновеннаго языка, усвоеннаго простому выраженію мысли и какому нибудь другому способу понятія, логическому и ученому.

Такъ поэзія олицетворяетъ вещи противоположныя; характеры прозаической мысли легко узнать.

Или дѣйствительно она привязывается къ внѣшней и матеріальной части предметовъ, или разсматриваетъ ихъ со стороны разумной связи причинъ и дѣйствій, цѣлей и средствъ и по отвлеченнымъ категоріямъ умозаключенія. Тогда предметы являются отличными, отдѣльными другъ отъ друга или во взаимной зависимости. Ихъ проникаетъ и оживляетъ уже несвободное единство.

Мысль не простирается далѣе частныхъ законовъ, управляющихъ фактами, она идетъ путемъ отвлеченія, анализа и синтеза, классифируетъ ихъ, сочетаетъ, устроиваетъ по логическимъ правиламъ.

Но отношенія согласія и взаимности, которыя она схватываетъ, не суть уже отношенія гармоніи и красоты. Въ этой сообразности съ цѣлями или съ положительными законами изчезаетъ свободное согласіе, независимость частей и независимость начала, развивающагося въ нихъ; тогда эти границы кажутся или незначительными, отдѣльными, безъ внутренней связи, лишенными сущности или собственнаго значенія, или только привязанными, къ причинамъ къ частнымъ цѣлямъ, какія только принимаетъ холодный разумъ и которыя, будучи отвлеченными не могутъ интересовать воображенія. Разнообразіе ихъ можетъ еще представлять нѣкоторый интересъ и нравиться разсудку; но они не могутъ удовлетворить высшей способности, именно той, которая во всемъ хочетъ схватить истинное, сущность вещей и единство, внутреннюю гармонію, находящуюся въ основаніи бытій, эту связь различныхъ частей вселенной.

Этотъ то недостатокъ исчезаетъ въ созерцаніи мыслей когда наука возвышается до понятія общаго порядка управляющаго міромъ, когда проникаетъ глубокій смыслъ его явленій и его законовъ. Тѣмъ поэтическая мысль и *философская* сближаются и сливаются вмѣстѣ; отличаются онѣ въ томъ, что созерцательная мысль понимаетъ начало вещей отвлеченнымъ образомъ, лишеннымъ всякой чувственной формы, между тѣмъ какъ въ поэзіи истинное привязано къ формѣ и не можетъ отрѣшиться отъ образовъ, говорящихъ чувствомъ и духу. Для поэта частное и общее, идея и форма, фактъ и законъ, причина и дѣйствіе, средство и цѣль остаются въ своемъ соединеніи такъ, что мысль не можетъ ихъ понять отдѣльными въ ихъ отвлеченности и въ ихъ общности.

Значитъ, поэзія отличается отъ прозы не только языкомъ но и самымъ основаніемъ мысли и способомъ понятія.

Отсюда двѣ отдѣльныя сферы поэзіи и прозы. Такая противоположность замѣтна уже въ исторіи. Въ началѣ отдѣленія не было: поэзія и проза находились смѣшенными; позднѣе они отличаются и противополагаются; иногда положительная мысль беретъ верхъ, тогда трудно уже избавиться отъ привычекъ разума, что бы возвратнымъ процессомъ воображенія и вдохновенія опять стать на истинную точку поэтическаго созерцанія, опять найти первоначальную свободу, въ которой искусство имѣетъ надобность.

Съ другой стороны, правда, поэзія есть искусство всемірное; она процвѣтала у всѣхъ народовъ, подъ всѣми широтами и во всѣхъ вѣкахъ, въ противоположность другимъ искусствамъ, которыя возрастали только подъ другими условіями и при извѣстныхъ формахъ цивилизаціи. Она обнимаетъ весь духъ человѣческій неистощимо, разнообразно въ своихъ формахъ; находится въ сношеніи съ частнымъ геніемъ народовъ и представляетъ самый оригинальный ихъ духъ и самую ихъ внутреннюю мысль.

Однако иныя страны и иныя эпохи болѣе благопріятствуютъ развитію поэзіи; покрайней мѣрѣ, оборотъ мысли удобнѣе бываетъ для поэтическаго понятія. Таковъ востокъ въ сравненіи съ западомъ. Восточная мысль грандіознѣе и болѣе созерцательна; вообще, она стремится схватить совокупность явленій и законовъ вселенной болѣе, нежели логическую связь причинъ и дѣйствій и частныхъ законовъ, управляющихъ ими. Геній востока всегда былъ геніемъ синтеза и единства. Духъ запада, напротивъ, есть духъ анализа, который разсматриваетъ вещи въ отдѣльности. Греція занимаетъ средину. Ея произведеніямъ удивлялись во всякое время, какъ вѣчнымъ образцамъ совершенства и изящнаго.

2. Разсмотрѣвши поэтическую мысль вообще, если мы желаемъ изслѣдовать и сравнить произведенія поэзіи и прозы, въ отношеніи ихъ *образа устройства*, вотъ что можно сказать сообразно прежнимъ началамъ.

Всякое произведеніе воображенія, какъ выраженіе изящнаго, должно представлять картину органическаго и живаго цѣлаго. И такъ, единство ихъ есть высшее условіе.

Идея, чувство, страсть или главный фактъ становятся центромъ, вокругъ котораго натурально драпируются всѣ части такъ, что цѣлое представляетъ живую и свободную совокупность.

Условія этого единства таковы:

Идея, составляющая основаніе поэтическаго произведенія, не должна быть какимъ нибудь отвлеченіемъ, но чувствомъ, дѣйствіемъ, или полною страстію, гдѣ человѣкъ открывается весь; идея обращается ко всѣмъ его способностямъ. Если здѣсь идея общая, то изложеніе должно быть живо и одушевленно, а не отвлеченно. Наконецъ, эта идея должна представить вещественный центръ интереса, а не коллекцію, ни собраніе, ни цѣлое неопредѣленное. Обширная совокупность идей не удовлетворяетъ; ибо произведеніе должно составлять цѣлое органическое; тамъ единство должно развиться внутри; части должны быть его членами, его различными сторонами. Такой очевидный законъ для рисовальныхъ искусствъ примѣнимъ и къ поэзіи.

Что касается до самихъ частей, то первое правило: они въ свою очередь должны быть развиты въ себѣ и отдѣльно. Поэтъ долженъ описывать ихъ съ любовію, изображать каждую, какъ полное цѣлое, какъ въ организованныхъ существахъ природа заботливо отдѣлываетъ самыя мелкія подробности. Поэтъ не долженъ теряться въ мелочномъ описаніи предметовъ, но достаточно кос-

нуться ихъ, чтобы составить новую, одушевленную картину; при такой заботливой обработкѣ части кажутся независимыми, какъ свободные члены какого нибудь одушевленнаго живаго тѣла, а не какъ колеса механики. Такая независимость не простирается до отдѣльности, но показываетъ дѣйствительную связь, единство, которое ихъ обнимаетъ и проникаетъ. Такая гармонія, противоположная прозаической сообразности съ цѣлію, есть высшее условіе искусства и поэзіи; это есть сущность красоты.

Однимъ словомъ: два условія должны управлять устройствомъ поэтическаго творенія 1. Основная мысль, начало, единство одушевленія для цѣлаго 2. Части не отдѣльныя, но съ собственными жизненностями, независимыя, безъ отдѣльности получающія свою важность и свое начало отъ главной идеи. И такъ, поэтическое твореніе исполнено высокаго интереса для духа и богато въ своихъ частныхъ развитіяхъ. Оно представляетъ гармоническое единство, въ которомъ не смѣшиваясь примиряются единство и разнообразіе. Это единство не имѣетъ ничего общаго съ прозаическимъ единствомъ простой сообразности частей съ какою нибудь отвлеченною идеей, единство, управляющее устройствомъ ученыхъ твореній, въ которыхъ преобладаетъ разсудокъ.

Эти различія оказываются еще разительнѣе, если сравнивать творенія поэзіи съ произведеніями человѣческой жизни, приближающимися болѣе къ произведеніямъ искуства и даже участвующими въ немъ, однако принадлежащими къ прозѣ, именно: *съ историческимъ* повѣствованіемъ и съ твореніями *ораторскаго искусства.*

Исторія—не холодный, бездушный разсказъ, простой сборъ фактовъ и чиселъ, гдѣ событія смѣняютъ другъ друга и слитно скучиваются. Что бы заинтересовать насъ историкъ долженъ начертать намъ живо картину

событій и фигуры лицъ съ ихъ оригинальною физіономіей и личнымъ ихъ характеромъ, долженъ вызвать ихъ къ жизни, воскресить ихъ мыслію и силою своего воображенія. Кромѣ того, долженъ устроить ихъ такъ, чтобы они представляли цѣлое для понятія, ясную и вѣрную картину нравовъ духа эпохи или какой нибудь націи. Потому исторія есть искусство; всѣ великіе историки: Геродотъ, Фукидидъ, Тацитъ были великими живописцами, истинными артистами.

Но не смотря на эти сходства у исторіи есть свои частныя условія и свои частныя правила, не позволяющія уподоблять ея твореній твореніямъ искусства, или поэзіи. Эти различія замѣняютъ и основаніе и форму.

Исторія именно начинаетъ тамъ, гдѣ оканчивается вѣкъ, собственно говоря, поэтическій, когда прозаическій смыслъ и положительный разумъ пробуждаются въ духѣ народовъ. Тогда только событія сами принимаютъ этотъ справедливый характеръ, представляютъ эту степень ясности, при которой вымыслу уже нѣтъ мѣста, когда уже не льзя преобразовывать, украшать событія.

При томъ, исторія требуетъ общества устроеннаго прочными учрежденіями и законами. На этомъ прочномъ основаніи развиваются события и являются дѣйствительныя лица. Послѣднія получаютъ свою важность изъ интересовъ своего времени и служатъ этимъ идеямъ; безсильныя сами по себѣ они выполняютъ роль, диктуемую ихъ положеніемъ и ихъ обстоятельствами. Таково историческое лице, отличное отъ поэтическаго, отъ епическаго героя наприм. господствующаго надъ событіями, утверждающаго цѣль ихъ и свободно идущаго къ совершенію своихъ плановъ. Здѣсь гармонируютъ и сливаются цѣль и средства, нравственный характеръ и его развитіе. Въ историческихъ лицахъ, напротивъ, безпрестанно открывается противоположность между современ-

ными идеями, общими и личными видами, страстями, случайностями видовъ, вредящими ясности цѣлаго, идеальной простотѣ и свободѣ характеровъ и вводящими въ картину прозаическія начала. Въ поэзіи, согласіе событій съ общею мыслью поддерживается неприкосновенно и изглаживаетъ всякое присутствіе. Наконецъ, историческое лице, чтобы осуществить свои намѣренія обязано употреблять множество средствъ, приготовленій, требующихъ качествъ мало поэтическихъ, положительнаго духа и расчета техническаго знанія, знанія военнаго искусства, финансовъ и проч.

Вотъ для основанія; что касается до формы, то высшее правило историческаго изложенія есть точность и вѣрность. Здѣсь поэтическая истина противоположна исторической истинѣ. Первая есть только сообразность фактовъ и характеровъ съ общею мыслью, цѣлью и центромъ композицій; она не имѣетъ другой границы. Историческая истина есть выраженіе дѣйствительнаго; а идеально истинное можетъ быть ложнымъ въ реальности, какъ все реальное можетъ быть поэтически ложно и даже противно поэтической вѣроятности. Сообразно этому закону историкъ, желая сдѣлать фактъ интереснымъ, не имѣетъ права переиначивать, измѣнять, приписывать ему обстоятельства, уничтожать что нибудь существенное. Если онъ можетъ и долженъ пренебрегать незначительными подробностями, и передать смыслъ, духъ излагаемыхъ фактовъ, то ему не позволено изобрѣтать или уничтожать, устроивать ихъ по цѣли чисто артистической. Хотя возвышаясь до понятія общихъ идей и началъ, опредѣляющихъ ходъ человѣческихъ событій и рѣшающихъ судьбу народовъ, онъ старается проникнуть божественный планъ нравственнаго міра, но тѣмъ не менѣе ему не позволено измѣнять неожиданный и непредвидѣнный ходъ этихъ событій и

брать на себя привилегію поэта, парящаго выше дѣйствительнаго.

Краснорѣчіе, безъ сомнѣнія также есть искусство и гораздо больше, нежели исторія. Ораторъ, въ изложеніи своего предмета, свободнѣе историка. Онъ располагаетъ и устроиваетъ рѣчь свою по своей волѣ; въ употребленіи средствъ совѣтуется только со собою и съ своимъ талантомъ. Далѣе, онъ хочетъ не только убѣждать разумъ своихъ слушателей, но поражать ихъ воображеніе, тронуть ихъ чувствительность. Онъ обращается вдругъ ко всѣмъ душевнымъ силамъ.

Но ораторское искуство имѣетъ одну сторону, которая выходитъ изъ области искусства собственно, и необходимость сообразоваться съ какою нибудь практическою цѣлью. Первый его законъ есть не изящное а полезное.

Въ самомъ дѣлѣ, сначала рѣчь имѣетъ всю силу общей истины, какъ своего основанія и своей цѣли, назначенной для полнаго торжества. Съ этимъ началомъ ораторъ долженъ сообразовать всѣ средства, всѣ части своей рѣчи. Рѣшительно, основаніе подобнаго творенія есть логическая работа, поставляющая частный случай въ связи съ общимъ началомъ, показывающая согласіе ихъ или противоположность. Здѣсь нѣтъ ничего похожаго на живую картину или на представленіе, котораго единственная цѣль есть впечатлѣніе изящнаго.

Различіе въ предметахъ влечетъ за собою различіе въ процессахъ. Ораторъ находится подъ закономъ той необходимости, которая налагаетъ на него обязанность направлять средства къ положительной, избранной имъ цѣли. Наприм. онъ долженъ, когда нужно, пускаться въ отвлеченныя умствованія, въ обширныя разсужденія, сухія, анализировать даже главный фактъ и обстоятельства. Въ средствахъ убѣждающихъ онъ можетъ воз-

буждать чувствительность, поражать воображеніе слушателей. Но всѣ эти средства подчинены множеству условій, не зависящихъ отъ его воли, принуждающихъ его разнообразить свою матерію. Ибо цѣль краснорѣчія не есть артистическій эффектъ, достаточный самъ по себѣ. Эффектъ здѣсь придаточное, подчиненное главной цѣли; которая есть торжество дѣла, убѣжденіе, цѣль внѣ искусства. Движеніе также есть только средство, что бы получить согласіе слушателя, судъ, обѣтъ, дѣйствіе и проч. Результатъ наконецъ зависитъ не отъ одной рѣчи. Въ художественномъ твореніи эффектъ связанъ съ самымъ твореніемъ; если оно изящно то необходимо производитъ впечатлѣніе изящнаго. Однако и самая удивительная рѣчь можетъ остаться безъ эффекта; это зависитъ отъ обстоятельствъ, отъ какого нибудь непредвидѣннаго случая.

По всѣмъ симъ причинамъ идея краснорѣчія отлична отъ идеи поэзіи. У рѣчи нѣтъ ничего общаго съ свободнымъ устройствомъ поэтическаго произведенія. Вездѣ виденъ и господствуетъ законъ сообразности съ практическою цѣлью. Ораторъ обязанъ подчинить ей свой планъ, всѣ части, и всѣ средства своего творенія. Напрасно искали бы здѣсь свободы вдохновенія и творчества, характеризующихъ артистическое произведеніе.

При такой зависимости отъ внѣшнихъ условій ни цѣлое ни части не могутъ выйти изъ свободной души. Твореніе находится подъ вліяніемъ логическихъ началъ и отношеній, расчитаннаго приложенія средствъ къ цѣли и законамъ умозаключенія. Слѣдовательно, это не та живая гармонія, гдѣ изглаживаются эти отношенія, гдѣ изящное есть единственный предметъ, впечатлѣніе изящнаго единственный эффектъ искомый и произведенный.

Изъ этихъ разностей выводятся нѣкоторыя правила,

прилагаемыя къ поэзіи въ ея *отношеніяхъ къ исторіи* и къ *ораторскому искусству*.

Когда поэзія встрѣчается на одной почвѣ съ исторіей, то должна вести себя иначе, нежели въ отношеніи къ фактамъ, которые она излагаетъ или разсказываетъ. Обязанность поэта есть именно уразумѣть внутренній смыслъ какого нибудь событія, дѣйствія историческаго характера и снять съ него случайныя обстоятельства, которыя повредили бы поэтическому эффекту и ясности. Онъ можетъ принаровить, ихъ даже измѣнить въ этой цѣли. Онъ имѣетъ право самъ начертать границы своему сюжету, разширить или сжать его по произволу, дать ему центръ и привязать къ нему всѣ части, что бы сдѣлать изъ него гармоническое цѣлое.

Если у сюжета только отдаленное отношеніе къ исторіи, то поэтъ еще свободнѣе. Тогда онъ употребляетъ историческіе факты и событія только какъ общую раму или какъ одежду, могущую облечь идею въ какую нибудь недѣлимую форму. Онъ измѣняетъ или удаляетъ частію характеристическія обстоятельства, неприличныя его основной мысли. Впрочемъ, дѣйствительность имѣетъ еще свои ненарушимыя права; онъ не долженъ измѣнять фактамъ и противорѣчить нашимъ воспоминаніямъ. Далѣе, перемѣна должна быть необходима, имѣть свой поводъ потребности, находить для мысли какую нибудь болѣе живую форму, не въ невѣдѣніи исторіи или въ капризѣ изслѣдованія, любви странностей.

Поэзія, при противоположности краснорѣчія, должна твердо стоять противъ всего, что слишкомъ прямо напоминаетъ какую нибудь практическую цѣль, чуждую искусству и особенно не давать замѣчать несогласія между требованіями искусства и намѣреніями религіозными, нравственными или политическими.

Безъ того искусство будетъ только орудіемъ, служа

посторонней цѣли, оно теряетъ свою независимость. Безъ сомнѣнія, поэзія можетъ быть только употребленіе ея, есть сильное пособіе для религіи, нравственности и проч. но она должна держаться въ своей ясности, оставаться чуждою предрасположенія, удерживать свой характеръ свободнаго вдохновенія, дѣйствовать въ собственной сферѣ и не забывать, что дѣйствительная, существенная цѣль ея есть впечатлѣніе изящнаго, представленіе идеала, стоящая выше нуждъ и жизненныхъ интересовъ.

Это не значитъ, что она должна отдѣляться отъ высокихъ интересовъ человѣчества, напротивъ, она должна вдохновиться или соединиться съ великими событіями какой нибудь эпохи, представить въ этомъ смыслѣ характеръ дѣйствительности, но она ограничивается выставляя высокое ихъ значеніе. Если же хочетъ проповѣдывать или учить, если хочетъ убѣждать, наставлять, обращать, то теряетъ свою ясность, свое вдохновеніе, свою свободу. Даже, когда бы она начертывала дневныя событія, и тогда должна хранить спокойствіе и независимость.

Такъ она овладѣваетъ ими, отдѣлываетъ ихъ по своей волѣ; настоящій фактъ для ней — не цѣль, а средство. Въ матеріи поэтъ находитъ возбужденіе для своего таланта и случай вдохновляться. Не подражая рабски, дѣйствительному, онъ творитъ высшій и болѣе истинный образъ дѣйствительной жизни, образъ, который безъ него не существовалъ бы, и онъ увѣковѣчиваетъ его; если онъ хорошо понялъ идею, то лучше историка, лучше оратора даетъ ей негибнущую форму и поэзія становится истиннѣе исторіи. Такъ поступали Гомеръ, Данте, Мильтонъ.

Теперь если спросятъ: какія *качества* нужны *поэту*, чтобы осуществить подобныя созданія? Есть одни общія съ живописцемъ, музыкантомъ и другими арти-

стами. Наприм. воображеніе, вкусъ, геній, оригинальность и проч. Другія вытекаютъ изъ собственной натуры поэзіи и изъ условій, свойственныхъ этому искусству.

Въ другихъ искусствахъ, матеріалы, употребляемые артистомъ: камень, мраморъ, краски, звуки требуютъ особеннаго таланта, частнаго и технической ловкости, послѣ долгаго упражненія. У поэзіи образы и слова выражающія ихъ, въ душѣ; потому талантъ, необходимый для обработыванія ихъ, есть и долженъ быть болѣе общій. Онъ требуетъ только дара богатаго воображенія и чувства законовъ гармоніи языка. Въ этомъ отношеніи трудъ поэта кажется легче. Онъ свободенъ отъ множества техническихъ трудностей, какія долженъ побѣдить артистъ, требующихъ многолѣтняго изученія. Но у него условія и задачи, съ которыми не имѣютъ дѣла другіе артисты, которые требуютъ высшаго развитія человѣскихъ способностей. Чѣмъ способнѣе поэтъ достичь чувственнаго представленія вещей видимыми образами, тѣмъ глубже долженъ онъ проникать въ тайны артистическаго выраженія, дополнять этотъ недостатокъ глубиною и живостію понятія и богатствомъ воображенія. Если словесноть, *его* способъ выраженія, то онъ обязанъ постоянно уклоняться отъ прозы и избѣгать другихъ формъ мысли ученой, нравственной, ораторской, исторической. Если онъ хочетъ сохранить поэзіи и ея языку ихъ характеръ, то долженъ разорвать связь съ привычками общей мысли и сужденія.

Наконецъ, поэту въ особенности дана способность сходить во глубину души и открывать ея тайны. При томъ, онъ излагаетъ свой сюжетъ гораздо обширнѣе. Въ живой картинѣ человѣческой жизни долженъ отражаться весь міръ, физическій и нравственный.

И такъ, онъ долженъ наблюдать природу и ея явленія, особенно пріобрѣсть глубокое знаніе человѣческаго

сердца, обогатить свой умъ множествомъ формъ и идей, уподобить ихъ себѣ и преобразовать въ своемъ воображеніи. Здѣсь врожденный талантъ, геній, должны медленно развиваться долгимъ изученіемъ жизни и созерцаніемъ природы, тихимъ, яснымъ созерцаніемъ, приличнымъ скорѣе старости, нежели кипящему пылу страстей молодости. Такъ, совершеннѣйшія творенія Гомера, Софокла, Мильтона принадлежатъ позднимъ лѣтамъ этихъ поэтовъ или исполнены ими въ старости.

II. Мы знаемъ природу поэзіи вообще и природу поэтической мысли, характеры, отличающіе поэтическія творенія отъ другихъ произведеній человѣческаго разума. Теперь надобно изслѣдовать вопросы, касательно *выраженія* или *поэтическаго языка*. Этотъ предметъ, занимающій много мѣста въ обыкновенныхъ трактатахъ о поэзіи, не долженъ быть оставленъ философскою теоріей. Гегель удостоиваетъ его полнаго своего вниманія. Не входя въ техническія подробности стихосложенія онъ говоритъ о необходимости поэтическаго языка и его формъ и переходитъ потомъ къ ученому анализу, двухъ началъ системъ стихосложенія, имѣющихъ основаніемъ одна ритмъ а другая рифму, *ритмическое* и *рифмованное* стихосложеніе.

Послѣдуемъ за нимъ въ этомъ интересномъ изслѣдованіи, которое вездѣ показываетъ необходимое согласіе формъ языка съ видами мысли, которую обязаны они выражать.

Начала поэтическаго языка не должно искать ни въ выборѣ словъ, ни въ сочетаніи ихъ и гармоніи ритма или рифмы, но въ пониманіи предметовъ воображеніемъ, то есть въ натурѣ поэтической мысли.

Отсюда необходимость олицетворять сперва *поэтическій образъ* въ духъ и форму, которую онъ принимаетъ тамъ, прежде нежели перейдетъ въ рѣчь. Тогда только

позволено будетъ разсматривать выраженіе съ грамматической стороны, частные обороты, требуемые поэтическою дикціей, въ противоположность прозѣ, наконецъ, изучать стихосложеніе, составляющее ея музыкальную часть.

Извѣстно, поэтическая мысль должна быть фигурною по своему свойству, представляться духу съ какимъ нибудь признакомъ, представляющимъ предметы не отвлеченно, а конкретно и живымъ образомъ. Идея и чувственная форма являются вмѣстѣ, образуя какъ бы одно цѣлое, которое есть самъ поэтическій образъ. Въ самомъ дѣлѣ, поэзія, какъ искусство вообще, въ сущности должна представлять намъ идеи въ чувственныхъ формахъ, видъ или типъ въ живой недѣлимости. Поэтическій образъ также представляетъ намъ внутренній смыслъ вещей, идею ихъ съ богатствомъ формъ природы.

Первое дѣйствіе этого образа есть останавливать духъ на внѣшней формѣ, интересовать насъ собою, какъ выраженіемъ предметовъ его живой дѣйствительности, дать ей возможность, возвысить ее, украсить. Равнымъ образомъ, поэтическая мысль требуетъ въ языкѣ формы, перифраза; она описываетъ какую нибудь принадлежность, характеристическое придаточное, какъ украшеніе, назначенное возвысить предметъ, живописать его въ духѣ, какъ чистый, живой образъ. Епитеты, въ особенности Гомеровскія, по видимому часто незначительныя и обильно разсыпанныя, имѣютъ назначеніе фигурировать предметы и начертывать образъ ихъ въ нашей мысли.

Но такое фигурное выраженіе не льзя назвать потому несобственнымъ. Несобственное выраженіе описываетъ какой нибудь предметъ другимъ предметомъ, по аналогіи между ними. Такова метафора и сравненіе; это—простое украшеніе. Образы ея, взятые у природы,

служатъ къ развитію, объясненію мысли. Обработанные духомъ они показываютъ плодовитость его, богатство. Метафорическое употребленіе языка становится такимъ образомъ цѣлью; воображеніе съ удовольствіемъ выказываетъ свой жаръ и свою плодовитость; оно само облекается этими украшеніями и любуется собственною дѣятельностію, которая развивается во всѣхъ направленіяхъ.

Но епическому выраженію противополагается прозаическое выраженіе. Здѣсь образъ теряетъ свою силу; смыслъ, идея вотъ его существенность, его цѣль. Онъ можетъ быть еще полезнымъ сильно и живо выражать внѣшнюю сторону предметовъ, но не съ тѣмъ, чтобы фигурировать мысль.

Точность, ясность — вотъ первый или единственный законъ языка. Въ поэзіи точность, совершенная сообразность выраженія съ простою мыслію не составляютъ важнаго предмета; она прежде всего должна вести насъ въ такую сферу, гдѣ чувственныя формы доставляютъ идеямъ важность. Духъ, присоединяясь къ образу, къ этой живой формѣ, находитъ себя свободнымъ отъ исключительнаго занятія идеею; онъ обитаетъ вдругъ въ двухъ мірахъ: въ чувственномъ и въ мірѣ мысли.

Въ наивныхъ эпохахъ этотъ образный языкъ легокъ; мысль натурально принимаетъ эту фигурную форму. Въ вѣкахъ размышленія, когда господствуютъ логическія и прозаическія привычки, поэзія имѣетъ нужду въ предварительной энергіи для того, чтобы освободиться отъ отвлеченныхъ формъ и возстановить согласіе способностей духа.

Теперь, если мы разсмотримъ поэтическій языкъ въ его формѣ и въ его грамматическомъ построеніи, то немногое можемъ сказать для его характеристики.

1. Въ извѣстныхъ идіомахъ существуетъ цѣлый поэтическій словарь. Это выраженія, свойственныя только

поэзіи, чуждыя общему употребленію, болѣе благородные термины, новыя выраженія или занятыя у стараго языка. Великіе поэты открываютъ такимъ образомъ силу своего генія, творя новыя слова, упрочивая, облагороживая обыкновенный языкъ. 2. Расположеніе словъ, знаки языка, поэтическіе обороты,—обороты противные логическому построенію, выраженія неожиданныя, живыя представляютъ средства, полныя прелести. 3. Періодъ съ своимъ простымъ или сложнымъ устройствомъ, или прерывисто спокойный, или быстрый его ходъ, его неожиданные переходы соотвѣтствуютъ движеніямъ, аналогическимъ съ мыслію.

Въ эпохахъ языка должно постановить тоже различіе, какъ въ эпохахъ поэтическаго языка. Первоначальныя эпохи отличаются простымъ способомъ выраженія высшаго порядка; натуральнымъ, живымъ, оригинальнымъ наивнымъ. Тогда слово поэта ново и возбуждаетъ удивленіе; оно — живое творчество, родъ откровенія. Тамъ нѣтъ обыкновенныхъ грязныхъ формъ, которыми овладѣваютъ посредственность и духъ подражанія какъ ходячая монета, у которой изгладился штемпель. Тамъ нѣтъ хитростей языка, нѣжныхъ оттѣнковъ, ловкихъ переходовъ, характеризующихъ развитіе искусства и языка въ послѣдующихъ вѣкахъ, но дикція простая, наивная, оригинальная, сильная, натуральная; выраженія энергическія исполненныя свѣжести и блеска. Точнаго отличія между обыкновеннымъ и благороднымъ еще нѣтъ. Это богатый языкъ, хотя простой, фигурный и не обремененный метафорами. Таковъ языкъ Гомера и Данте.

Позднѣе, когда умножаются сочетанія мысли, языкъ требуетъ болѣе расчитаннаго и искуснаго хода и поэзія принимаетъ положеніе совсѣмъ другое, въ сравненіи съ прозою. Тогда открывается самое рѣзкое ихъ отличіе; поэтъ долженъ подняться выше обыкновеннаго языка. На него наложены другія условія: артистическое спо-

койствіе, чувство гармоніи, условіе хорошаго вкуса, болѣе труда и скрытыхъ усилій; тогда такое поэтическое произведеніе по причинѣ этихъ трудностей можетъ изъ формы языка составить главную цѣль. Требуютъ полировки, изящества, эффектовъ реторическаго стиля. Вездѣ видимъ работу соображенія, приложеннаго къ совершенству формы. Этотъ характеръ принадлежитъ нѣкоторымъ эпохамъ и поэзіи многихъ націй. Истинная поэтическая дикція избѣгаетъ обѣихъ крайностей. Вполнѣ допуская удовольствіе ученой и прекрасной отдѣлки, она удерживается отъ декламаторской реторики и отъ ложнаго глянца, она соблюдаетъ точную мѣру. Основаніе не забыто для формы, но обо обработано такъ, что составляетъ единое. Языкъ гармоническій, истинный, живой, кажется, вышелъ изъ самого предмета.

Третья сторона поэтическаго языка, отдѣльная отъ образа и дикціи, собственно есть *стихосложеніе*. Правда, мысль, языкъ и безъ него могутъ быть поэтическими, но у нихъ нѣтъ истинной формы, нѣтъ музыкальнаго элемента.

Необходимость стихосложенія, какъ существенную форму поэтическаго языка, легко доказать. Поэзія есть слово, составляется изъ звуковъ; это у ней общее съ музыкою. Безъ сомнѣнія, эти звуки суть знаки, представляющіе мысли и образы; они тѣмъ не менѣе суть матеріалы искусства и поражаютъ ухо болѣе или менѣе гармонически. А если они принадлежатъ искусству, то подчинены его законамъ. Здѣсь изящное есть гармонія. Метръ или рифма рѣшительно не нужны. Они вводятъ насъ въ міръ, въ который мы можемъ войти оставивши только привычки прозы. Поэтъ обязанъ дѣйствовать внѣ границъ обыкновеннаго языка.

Поверхностна, ложна та теорія, которая хотѣла изгнать стихосложеніе изъ поэзіи, подъ предлогомъ дать

ей болѣе натуральности и свободы. Правда, натуральное истинное здѣсь есть красота, гармонія; ложное есть дѣйствительное, проза. Безъ сомнѣнія, устройство стиха можетъ казаться препятствіемъ для мысли; но эти узы суть тѣже законы искусства. Истинный поэтъ легко несетъ это иго; эта необходимость, нисколько не стѣсняя порывовъ его мысли, поддерживаетъ ихъ, возбуждаетъ; кто не можетъ говорить такимъ языкомъ, тотъ не истинный поэтъ. Поэтическая проза есть ложный родъ. Звукъ словъ, этотъ матеріальный элементъ поэзіи, не можетъ остаться безъ формы; онъ самъ долженъ быть отдѣланъ по законамъ гармоніи. Отъ того этотъ языкъ умѣряетъ серьезность мысли; онъ переноситъ поэта и слушателя въ высшую сферу, гдѣ царствуетъ грація и ясность. Въ музыкѣ также ритмъ и мелодія должны гармонировать съ сюжетомъ, стихосложеніе должно согласоваться съ ходомъ и характеромъ мыслей. Размѣръ стиха долженъ произвести общій тонъ и духовное дыханіе всей поэмы. Доказавши такимъ образомъ необходимость стихосложенія въ поэзіи, Гегель характеризуетъ двѣ великія системы стихосложенія, приличныя древней и новѣйшей поэзіи.

Мы не представимъ параллели его между двумя системами, изъ которыхъ одна имѣетъ основаніе ритма, а другая рифму. Означимъ только общія черты. Система *ритмическаго стихосложенія* основывается на продолженіи звуковъ и размѣрѣ долгихъ или короткихъ слоговъ. Акцентуація, цезура, дающія стиху болѣе одушевленія и разнообразія, опираются также на совершенно внѣшней сторонѣ языка, а не на смыслѣ слова и интонаціи, которую онъ опредѣляетъ. Слова обращаютъ на себя вниманіе не по своему значенію, а по своей внѣшней формѣ. Акцентъ и ритмъ независимы отъ смысла и мысли. Въ новѣйшемъ стихосложеніи, напротивъ, основаніемъ служитъ не продолженіе знаковъ

и количествъ, они сохраняютъ еще важность; но начало размѣра уже не есть долгота или короткость слоговъ, а число ихъ и смыслъ соединены словами. Выраженіе сосредоточивается на главномъ слогѣ, обращающемъ на себя вниманіе. Значеніе—вотъ рѣшительно главная причина, опредѣляющая достоинство слоговъ. Такъ, форма стиха требуетъ не матеріальнаго, а болѣе духовнаго характера.

Вотъ слѣдствіе этого начала:

Выраженіе сосредоточивается на радикальномъ характерѣ словъ, гдѣ въ особенности находится ихъ значеніе, а не на общей формѣ словъ, которая нарушаетъ ученое сочетаніе формъ, характеризующихъ ритмическую систему. Потому это матеріальное устройство, стопами расположенное единственно по количеству, изчезаетъ и вся система, опирающаяся на размѣрѣ темпа, по необходимости гибнетъ. Не нужно уже *измѣрять* слоговъ а *считать* ихъ число, какъ во французскомъ и итальянскомъ стихосложеніяхъ.

Рифма есть единственное вознагражденіе, возможное при потерѣ этихъ выгодъ. Такъ какъ не продолженіе устроивается и приводится въ правило, и такъ какъ съ другой стороны духовный смыслъ овладѣваетъ радикальными словами, то остается только *звукъ* слоговъ, ровно и попеременно повторяемый, какъ послѣдній матеріальный, освободившійся отъ мѣры времени и акцентуаціи слоговъ.

Какія же условія должна исполнить рифма, чтобы соотвѣтствовать этой ролѣ?

Сначала, чтобы привлечь вниманіе и вознаградить шумъ съ кадансомъ слоговъ въ рѣчи, или устроенную мѣру стиха, этотъ звукъ долженъ быть означенъ гораздо сильнѣе. Онъ долженъ быть также тяжестью, соотвѣтствующею акцентуаціи и значенію словъ. Въ про-

тивоположность съ нѣжностью ритмической гармоніи рифма должна быть грубымъ аккордомъ, который не имѣетъ никакой надобности въ нѣжномъ, какъ требуетъ того греческое стихосложеніе.

Въ этомъ отношеніи рифма представляется чѣмъ—то болѣе матеріальнымъ, нежели ритмъ въ рифмическомъ стихосложеніи. Но съ другой стороны, болѣе отвлеченное начало, повтореніе равныхъ и подобныхъ звуковъ въ рифмованномъ аккордѣ словъ болѣе благопріятствуетъ мысли и располагаетъ болѣе къ размышленію. Духъ уже не развлекается этою музыкою языка, которая занимается единственно внѣшнимъ характеромъ въ продолженіи звуковъ и ихъ движеніи съ кадансомъ. Вниманіе духа и слуха просто увлекается возвращеніемъ подобныхъ звуковъ, въ которомъ душа узнаетъ себя и удовлетворяется какъ въ отраженіи собственнаго тождества. Система древняго стихосложенія имѣетъ характеръ древній, болѣе *пластическій*, рифма характеръ болѣе глубокій и болѣе сантиментальный. Въ нихъ находятъ характеръ болѣе противоположный, пластическій и романтическій.

Въ самомъ дѣлѣ, такая перемѣна и новая система стихосложенія, смѣнившая древнюю, совершаются не по художественному изобрѣтенію, ни случайно. Глубина новѣйшаго чувства и мысли требовала такой же формы стихосложенія.—Безъ сомнѣнія, этотъ переворотъ имѣетъ свое начало въ натурѣ новѣйшихъ языковъ. Но эти языки представляютъ и новѣйшую мысль. Сѣверные языки отличаются сантиментальнымъ и духовнымъ характеромъ; внутреннія ихъ устройства и ихъ законы суть слѣдствія его, обѣ системы можно согласить, въ нѣкоторой степени; и многіе языки, на примѣръ нѣмецкій, способны къ этому соединенію. Но ритмическій элементъ изглаживается и есть только придаточный.

Причину понять очень не трудно. Стихосложенiе рифмическое основываясь единственно на длинѣ и короткости слоговъ имѣетъ опредѣленную мѣру, не зависящую отъ значенiя словъ.

У новѣйшихъ языковъ, напротивъ, нѣтъ этой натуральной мѣры потому, что словесный акцентъ, даваемый значенiемъ, можетъ какой нибудь короткiй слогъ сдѣлать долгимъ, и на оборотъ. Тогда все приходитъ въ неизвѣстность и сомнительность; нѣтъ ничего постояннаго, твердаго. Духъ освобождается отъ этой стороны матерiальнаго количества и отъ ея математическихъ законовъ, отличающихъ древнiе языки, или этотъ элементъ становится чисто придаточнымъ. Такъ по натурѣ новѣйшихъ мысли и языка не возможно достигнуть пластицизма древняго метра. И напрасно трудились люди. Если угодно сочетать обѣ системы, то награда одна: акцентъ стиха и цезура, управляющiя ими, которые сочетаясь въ словесныхъ акцентахъ обнаруживаются гораздо разительнѣе. Но и это средство недостаточно.

III. Отъ изложенiя главныхъ началъ поэзiи Гегель переходитъ къ излѣдованiю различныхъ родовъ, которые она представляетъ, и которые служатъ къ раздѣленiю ея творенiй. Не входя въ изученiе придаточныхъ формъ и частныхъ правилъ, которые должны существовать въ литературномъ курсѣ, онъ составляетъ собственную натуру и существенные характеры главныхъ родовъ поэзiи: *эпической*, *лирической* и *драматической*. Каждая изъ этихъ формъ поэзiи есть предметъ глубокой и ясной теорiи, гдѣ она изучается въ себѣ и въ отношенiи съ двумя другими. Намъ остается идти за авторомъ въ этой части его сочиненiя, интересной и для литератора и для философа.

Вотъ какъ характеризуютъ три рода и какъ производится дѣленiе обнимающее ихъ. Поэзiя представляетъ

намъ сначала картину нравственнаго міра въ его внѣшнемъ бытіи. Поэзія представляетъ его въ формѣ великаго дѣйствія, въ которомъ принимаютъ участіе боги и люди, которое развертывается среди обширной сѣти частныхъ случаевъ. Этотъ родъ, напоминающій фигуральныя искусства, открываетъ намъ объэктивную, безличную сторону бытія въ томъ смыслѣ, что дѣйствіе ея, составляющіе основаніе его, принимаетъ форму событія, предъ которымъ поэтъ изглаживается, и которое совершается независимо отъ воли людей по какому—то внѣшнему року. Таковъ общій характеръ *епической поэзіи*.

Эпопеѣ противополагается лирическая поэзія; характеръ ея личный или субъективный. Она представляетъ внутренній міръ души, ея чувства, понятія, радости и страданія. Въ глубокой и истинной сторонѣ личной мысли поэтъ выражаетъ свое собственное расположеніе, живое произведеніе вдохновенія собственнаго ума.

Драматическая поэзія соединяетъ оба прежніе характера. Подобно епической поэзіи она представляетъ дѣйствіе въ его постепенныхъ видахъ съ лицами, играющими въ ней роль. Но это дѣйствіе вмѣсто того, чтобы быть опредѣленнымъ общими причинами и внѣшнимъ рокомъ, кажется, выходитъ живымъ изъ воли лицъ, которыя сами созидаютъ себѣ собственную судьбу. Вмѣсто спокойнаго и однообразнаго разсказа событія прошедшаго, нашимъ глазамъ представляется зрѣлище съ эффектами и придаточными сценическаго представленія.

Эти три рода обнимаютъ всю поэзію. Другіе суть или смѣшенные роды или виды прежнихъ; удаляются отъ нихъ только для того, чтобы приблизиться къ прозѣ, какъ къ дидактическому роду и описательной поэзіи, которые прикрываютъ прозаическое основаніе подъ украшеніемъ дикціи и метра.

Епическая поэзія. А. Епическая поэзія должна быть олицетворена сначала въ своемъ общемъ характерѣ.

Многіе нисшіе роды могутъ приготовить насъ къ понятію епопеи, собственно, именно: *епиграмма*, *древняя елегія*, *гномическая поэзія*, *космогоническая или философскія поэмы*. Эти формы поэзіи могутъ быть разсматриваемы какъ принадлежащія къ епическому роду въ томъ, что фактъ, идея, составляющая основаніе поэмы, излагаются сами по себѣ и поэтъ не примѣшиваетъ къ нимъ свои сужденія, свои личныя чувства. Разговоръ (epos) и сюжетъ составляютъ одно. Это или выраженіе какого нибудь совершившагося факта (епиграмма) или связь правилъ и мнѣній (гномическая поэзія), гдѣ нравственная истинна сильно изображается, или описаніе великихъ сценъ природы, разсказъ о происхожденіи существъ и переворотовъ природы, или поэтическое изложеніе законовъ природы и первыхъ созерцаній науки. Но всѣ эти произведенія, хотя съ епическимъ тономъ, не составляютъ истинной епопеи.

Епопея имѣетъ предметомъ какое нибудь прошедшее дѣйствіе; событіе, которое въ обширномъ протяженіи своихъ обстоятельствъ и богатствѣ своихъ отношеній обнимаетъ цѣлый міръ, жизнь какой нибудь націи и исторію цѣлой эпохи. Это есть національная книга народа; она представляетъ вѣрную и полную картину его генія, его нравовъ, его характера.

Истинная епическая поэма, выражая наивную мысль какой нибудь націи въ поэтической формѣ, занимаетъ среднюю эпоху между варварствомъ и образованнымъ состояніемъ. Позднѣе, когда недѣлимый духъ освободился отъ общей мысли, когда устроились политическія организація и постоянный законъ, душа творитъ себѣ отдѣльный и независимый міръ, она входитъ въ себя и составляетъ идеалъ углубленія и чувства. Поэтъ *лирически* выражаетъ свои личныя впечатлѣнія. По мѣрѣ того, какъ возрастаетъ эта недѣлимая сила и какъ чувство личности открывается вь характерахъ и страстяхъ,

потребность представить эти начала ведетъ къ *драматической поэзіи*.

Однако отдѣлимъ героическій вѣкъ, доставляющій матерію эпопеѣ, отъ эпохи, въ которую раждается епическая поэма. Гомеръ и его поэмы явились спустя много вѣковъ послѣ троянской войны. Но не смотря на разстояніе, отдѣляющее автора отъ сюжета, между ними должна существовать тѣсная связь; онъ долженъ жить въ подобныхъ идеяхъ, нравахъ и вѣрованіяхъ; безъ того его творенія представятъ разительное противорѣчіе между новѣйшими и прошедшими идеями. Это есть только ученое сочетаніе, усиліе оборотливаго ума, безъ огня и собственной жизненности. Ученая епопея замѣняетъ епопею первоначалную.

Отсюда понятны качества и положенія епическаго поэта.

Хотя епопея есть вѣрная картина образованности какого нибудь народа, но тѣмъ не менѣе она—свободное произведеніе личной мысли. Въ этомъ твореніи является вся отвага творчества, человѣческаго генія, вдохновеннаго событіемъ, духомъ и характеромъ своей націи и этой эпохи. Именно, поэтъ, чтобъ быть истолкователемъ общей мысли, по необходимости неопредѣленной, долженъ дать ей болѣе точную форму, сознавать себя и свободу собственнаго генія. Иначе онъ не можетъ осуществить великаго творенія. Но не смотря на независимость своихъ твореній, онъ долженъ остаться національнымъ по идеямъ, страстямъ, характерамъ своихъ лицъ, равно какъ по цвѣту своихъ картинъ, чтобы нація узнала себя въ немъ, чтобы его творенія были живымъ образомъ его духа.

По такому объективному характеру епопеи поэтъ долженъ изгладиться предъ своимъ сюжетомъ, вполнѣ поглотиться въ міръ, который представляетъ нашимъ глазамъ. Твореніе, созданное его воображеніемъ, творе-

ніе, въ которое онъ вложилъ свою душу и свой геній нигдѣ не должно выказывать ни руки его, ни лица. Поэма какъ будто воспѣваетъ сама себя. Зданіе высится, архитекторъ остается невидимъ.

Но епическая поэма тѣмъ не меньше должна быть произведеніемъ одного человѣка. Нельзя слишкомъ сильно возставать противъ того мнѣнія, будто бы на пр. поэмы Гомера представляютъ рядъ пѣсенъ, послѣ него собранныхъ и приведенныхъ въ порядокъ, какъ рапсодіи. Предположеніе, противное самому понятію искусства. Въ самомъ дѣлѣ, всякое художественное произведеніе объясняется только оригинальною мыслью одного какого нибудь лица. Духъ вѣка, націи есть общая причина, основаніе творенія, но этотъ духъ долженъ сосредоточиться въ личномъ геніи артиста или поэта, который вдохновляется имъ. Поэма есть органическое цѣлое; только одинъ человѣкъ можетъ понимать и устроивать подобное цѣлое. Единство—высшій законъ искусства—требуетъ однородной мысли, одного разума, который понимаетъ и развиваетъ его. Противное мнѣніе—нелѣпо; и если привесть его къ справедливой оцѣнкѣ, то истиннаго въ немъ останется то, что поэтъ изглаживается передъ своимъ созданіемъ, а это составляетъ прекрасную ему похвалу.

В. Если отъ общаго характера перейдемъ къ изслѣдованію *частныхъ характеровъ,* отличающихъ епическую поэзію, то необходимо разсмотрѣть слѣдующіе пункты: 1. *Состояніе образованности,* свойственное епопеѣ. 2. Природу епическаго *дѣйствія,* его лица и характеръ ихъ, ходъ и развитіе дѣйствія, высшія силы управляющія имъ и опредѣляющія развязку. 3. Наконецъ, *единство* епической поэмы въ ея совокупности и ея общемъ развитіи.

I. Что касается *общественной формы, свойственной епопеѣ,* объ томъ уже говорено въ первой части при

опредѣленіи *идеала,* здѣсь можно прибавить нѣкоторыя новыя соображенія:

Состояніе общества, могущее служить основаніемъ епопеѣ есть, такъ называемый, *героическій вѣкъ.* Въ этой эпохѣ нравственная жизнь, семейное и національное устройство стоятъ уже на извѣстной степени развитія; только не имѣютъ правильной, постоянной формы. Всякая конституція, всякое положительное законодательство отняли бы у лицъ независимость и произволъ ихъ характера.

Совершенная свобода дѣйствія и воли, вмѣстѣ съ простымъ образомъ жизни, позволяющимъ человѣку сохранять свои сношенія съ природою и развивать свою дѣятельность, наслаждаясь ея произведеніями или въ борьбѣ съ препятствіями, вотъ, что отличаетъ существованіе героевъ.

Это есть первый посредникъ между варварскою жизнію и прозою образованной жизни, гдѣ все правильно образовано, гдѣ каждый имѣетъ свою обязанность и свое опредѣленное мѣсто. Тамъ нѣтъ постоянной іерархіи, которая устроиваетъ эти отношенія, зависимости и повиновенія, существенно противныхъ недѣлимости епическихъ лицъ.

Кромѣ того картина этого состоянія должна обнимать совокупность національныхъ познаній, самую богатую и разнообразную живопись нравовъ чужихъ народовъ. Такъ, Гомеръ представляетъ намъ въ тѣсной рамѣ всю землю и всю совокупность человѣческой жизни на щитѣ Ахиллеса событіями, законами, браками, однимъ словомъ, всѣ человѣческія познанія.

Однако въ этой картинѣ всегда долженъ отражаться національный характеръ, частный духъ націи. На этомъ условіи епопея есть каждому драгоцѣнная книга, его книга, безсмертная какъ самъ онъ.

Вотъ причина постояннаго ея интереса. Она есть живой образъ ея народа; она воспроизводитъ всѣ черты ея физіономіи. Отъ того сочиненія имѣютъ безсмертный интересъ, независимо отъ красоты композиціи.

2. Описать эту форму общества не дѣло епической поэмы. Это только основаніе, на которомъ развивается какое нибудь событіе т. е. *епическое дѣйствіе*. Это дѣйствіе должно быть опредѣлено нравственными причинами высшаго порядка и совершено лицами. И такъ, епическій міръ долженъ быть понятъ въ частномъ какомъ нибудь положеніи, которое даетъ начало дѣйствію, въ какомъ нибудь столкновеніи.

Каково же должно быть это столкновеніе, въ сравненіи съ драматическими столкновеніями?

Положеніе, самое приличное епическому дѣйствію, есть *военное состояніе* т. е. борьба между народами. Война показываетъ одну націю въ полномъ движеніи; въ тоже время это самый лучшій случай согласиться съ собою при обязательствѣ выказать всѣ свои силы въ какомъ нибудь героическомъ подвигѣ. Равнымъ образомъ, это есть сюжетъ великихъ епопей. Военное мужество составляетъ главный его интересъ. Храбрость есть его качество души, требующее обширнаго поля дѣйствія; она открываетъ сторону политическую характера болѣе, нежели политическую страсти; и она преслѣдуетъ цѣли, которыя скорѣе можно разсказать нежели представить. Въ епопеѣ должны сочетаться творенія воли и случайности событій; между тѣмъ какъ въ драмѣ ходъ дѣйствія и его развитіе объясняются движеніемъ и характеромъ лицъ.

Эти положенія открываютъ обширное поприще епопеѣ. Замѣтимъ кромѣ того, что положенія, чисто епическія, суть войны націй, чуждыхъ другъ другу. Сюжеты, взятые изъ междоусобныхъ войнъ, какъ *Фарсалія*

Лукана, Генріада не удались. Борьба партій болѣе выгодна для драмы нежели для епопеи. Событія теряютъ свое величіе и свою ясность; они смѣшиваются и оставляютъ очень много мѣста интригѣ; битва для поддержанія націи племени одна достойна эпопеи.

Прибавьте къ этому защиту праваго дѣла, присвоеніе всемірнаго права. Тогда только развивается въ нашихъ глазахъ картина какого нибудь великаго предпріятія, но не произвольный и личный планъ завоеванія. Какое нибудь событіе, весьма необходимое, занимающее мѣсто въ общемъ міровомъ порядкѣ—вотъ сюжетъ всѣхъ великихъ епопей.

И такъ, основаніе епопеи есть какое нибудь національное предпріятіе, въ которомъ отпечатывается весь характеръ и геній какого нибудь народа. Это предпріятіе должно имѣть опредѣленную цѣль, побужденіе, осуществляться въ формѣ событій и лицами. Вотъ что составляетъ *епическое дѣйствіе*. Оно имѣетъ два вида: внутреннюю сторону, цѣль побужденія; и внѣшною сторону, физическія и нравственныя обстоятельства, которыя являются какъ обстоятельства или средства. Дѣйствіе собственно отличается отъ *событія* тѣмъ, что въ дѣйствіи внутренняя сторона господствуетъ, тогда какъ въ событіи внѣшняя сторона сохраняетъ свое отвлеченное право.

А задача епической поэзіи состоитъ въ томъ, чтобы представить главное дѣйствіе событіемъ или рядомъ событій, слѣдовательно согласовать съ внѣшними обстоятельствами туже важность какъ и съ волею лицъ.

Что касается до натуры, цѣли дѣйствія, эта цѣль въ епопеѣ не можетъ быть какая нибудь отвлеченная идея, примѣръ государство, отечество, но что нибудь живое, недѣлимое. Предпріятіе должно имѣть побужденіемъ волю, несчастіе, подвигъ какого нибудь героя, месть за оскорбленіе, возвращеніе права, любовь и прочее. Безъ

этого событія являются въ холодной постепенности какъ въ исторіи какого нибудь народа. Вотъ почему не представляютъ истиннаго интереса епопеи, въ которыхъ хотѣли изобразить исторію цѣлаго міра. Въ нихъ нѣтъ характера личности, существенно необходимаго для искусства. Дѣйствіе, которому земля служитъ театромъ, герои человѣчества, не представляетъ вооображенію ничего точнаго,—это холодная аллегорія, фантасмагорія, гдѣ великія историческія лица въ минуту мелькаютъ предъ глазами, исчезаютъ и уступаютъ мѣсто другимъ, которыхъ волна времени уноситъ навсегда.

И такъ, епическое дѣйствіе можетъ достигнуть поэтической жизненности столько, сколько сосредоточивается въ одномъ героѣ, который идетъ въ главѣ событій и съ лицомъ котораго они соединяются.

Что касается до лицъ епопеи, которыхъ дѣйствія, нещастія, судьба образуютъ какъ въ драмѣ главный интересъ, важно замѣтить, что отличаетъ ихъ отъ драматическихъ лицъ.

Въ епопеѣ главныя лица должны представлять совокупность чертъ, представляющихъ человѣческую природу и національный характеръ полнымъ образомъ. Таковы *Ахиллесъ* и *Сидъ*. Трагическіе характеры могутъ имѣть въ основаніи такое же богатство; но когда дѣйствіе соединено въ болѣе тѣсныя границы, то подобное разнообразіе не можетъ развиваться, оно было бы не возможно. Епическій герой представляетъ цѣлый народъ и цѣлую форму цивилизаціи; онъ принадлежитъ какой нибудь главной эпохѣ, гдѣ характеръ является весь; натуральное занимаетъ здѣсь болѣе мѣста. Нравственность не имѣетъ права требовать отъ него отчета въ его дѣйствіяхъ и страстяхъ. *Таковъ Ахиллесъ.* Эти благородныя лица сокращаютъ въ себѣ все воз-

можное при потерѣ, что разсѣяно въ національномъ характерѣ—и недостатки его и качества его.

Драматическіе характеры не такъ высоки, не такъ полны; они не достигаютъ той высоты, на вершинѣ которой сосредоточивается и сокращается то, что есть основаніе. Цѣль есть болѣе личная, побужденія болѣе недѣлимыя.

Другая разность: драматическое лицо сосредоточиваетъ всю свою энергію въ исканіи одной и той же цѣли. А это постоянное занятіе одною какою нибудь цѣлію чуждо героямъ епической поэмы. Герои исполняютъ свою судьбу; но событія, внѣшнія обстоятельства дѣйствуютъ столькоже сколько и они. Препятствія, опасности, приключенія не раждаются такъ прямо изъ самагодѣйствія какъ въ драмѣ. Они болѣе производятся случайно.

Другія различія замѣтны въ *формѣ событій*, въ ихъ ходѣ, въ необходимости ихъ опредѣляющей, въ силахъ общихъ ими управляющихъ.

Въ драмѣ, какъ уже сказано, страсть или воля лицъ есть существенное начало, опредѣляющее ихъ судьбу. Событія, кажется, зависятъ отъ ихъ характера и ихъ искомыхъ цѣлей. Равнымъ образомъ, главный интересъ сосредоточивается болѣе на нравственной сторонѣ дѣйствія. Внѣшнія обстоятельства имѣютъ значеніе только выгодою, какую извлекаютъ изъ нихъ сами лица. Въ епопеѣ событія, внѣшніе случаи и дѣйствія, истекшія изъ воли лицъ, имѣютъ одинаковую важность. Сами человѣческія дѣйствія похожи на событія, совершающіяся въ нашихъ глазахъ. Лицо не такъ свободно; оно брошено въ сплетеніе событій, по видимому идущихъ случайно, а въ самомъ дѣлѣ управляемыхъ необходимостью.

Здѣсь открывается существенная разность въ этомъ важномъ пунктѣ *Рока или судьбы*.

Драматическое лицо само творитъ себѣ судьбу. Судьба епическаго героя есть результатъ силы вещей. Сила обстоятельствъ даетъ дѣйствію свой ходъ и опредѣляетъ конецъ событій. Человѣку остается слѣдовать только этому роковому и необходимому порядку и подчиняться своей судьбѣ. Зрѣлище, открывающееся нашему взору, представляетъ великое общее положеніе. Рокъ есть праведный судъ Провидѣнія. Но человѣкъ судится не въ дѣйствіяхъ своихъ какъ нравственное лицо, а въ предметахъ, которые онъ олицетворяетъ. Величіе событій подавляетъ отдѣльныя лица, представляющія племена или народы. Потому и на цѣломъ замѣтенъ какой—то печальный тонъ. Все благороднѣйшее осуждено на гибель. Такова судьба Ахиллеса, героевъ вовлеченныхъ въ гибель Трои или разсѣянныхъ послѣ ея паденія.

Эту необходимость можно представить различно. То она просто выходитъ изъ дѣйствія; общій тонъ разсказа даетъ чувствовать, что событія излагаются такія, необходимость которыхъ есть дѣйствіе какой—то таинственной силы. То поэтъ ставитъ выше человѣческихъ дѣйствій божества, управляющія ими и управляютъ движеніемъ воли по своимъ опредѣленіямъ.

Здѣсь встрѣчается чудесное собственно. Но надобно также понимать природу чудеснаго въ поэтѣ.

Уже выше сказано правило, что въ совокупномъ дѣйствіи боговъ, людей, должно поддерживать поэтическое отношеніе относительной независимости: иначе боги будутъ отвлеченія, а люди орудія или машины.

Таковъ недостатокъ Индѣйскихъ епопей. Греческая епопея разрѣшила задачу самымъ счастливымъ образомъ: она представляетъ гармоническое сліяніе божественной воли съ человѣческою; Божества и герои составляютъ неразрушимую силу и личную свободу, совершенно независимую.

Здѣсь надобно наблюдать отличіе первоначальныхъ епопей—отъ епопей искусственныхъ или ученыхъ. Первыя—гдѣ поэтъ находится въ гармоніи съ вѣрованіями изображаемой эпохи; вторыя, гдѣ вѣрованія ихъ отличны. Такъ, у Гомера боги плаваютъ въ логическомъ свѣтѣ между дѣйствительностью и вымысломъ. Чудесное представляетъ намъ важный характеръ, субстанціальный, истинный.

Свѣжее и наивное воображеніе можетъ чудесному сообщить печать натуральной истины. Божества Виргилія, въ сравненіи съ божествами Гомера, суть воображаемыя существа холодно изобрѣтенныя или подражаемыя, художественныя машины. Чудесное въ новѣйшихъ епопеяхъ, въ Потерянномъ раѣ, Генріадѣ, Мессіадѣ и проч. далеко отъ этой истины. Поэма Клопштока въ особенности наполнена отвлеченными вымыслами, которые, не смотря на красоты перваго достоинства, дѣлаются скучными.

3. Разсмотрѣвши епическую поэму въ отношеніи дѣйствія, составляющаго ея основанія, лица играющія въ ней роль и высшія силы, управляющія событіями ихъ, остается изслѣдовать ее *въ ея совокупности*, *въ образѣ устройства и ея единствѣ*, такъ какъ въ ея ходѣ и ея развитіи. Здѣсь въ особенности имѣютъ мѣсто главныя правила попеи.

Основаніе епическаго дѣйствія есть полный національный міръ; онъ есть основаніе картины, задній планъ. Выше стоятъ боги, управляющіе дѣйствіями. На среднемъ планѣ рисуется картина человѣческой жизни, общей и частной. На переднемъ планѣ представляются нашему взору событія и лица съ своими чувствами, намѣреніями, страстями.

Всѣ эти части должны быть сильно связаны и не оставаться отдѣльными.

Связь единства, центръ, есть частное *событіе*, развитіе котораго начертываютъ епопея; дѣйствіе ограниченое, къ которому присоединяются всѣ подробности.

Тѣмъ поэма представляетъ недѣлимость, богатство, жизнь и единство. Разсказъ не есть простое описаніе различныхъ предметовъ. Частныя событія не поглощаютъ уже національнаго основанія до той степени, чтобы оно явилось просто слугою дѣйствія.

Общее правило есть то, что обѣ стороны: частныя дѣйствія и общія картины такъ сочетаются, что не смотря на свою взаимность сохраняютъ независимость, позволяющую имъ развиваться въ свободномъ согласіи. Въ Иліадѣ, гнѣвъ, Ахиллеса, какъ центръ дѣйствія позволяетъ событіямъ развиваться свободно. Плаваніе Улисса представляетъ туже картину сценъ разнообразныхъ стремящихся къ одной и той же цѣли и, кажется, смѣняющихся другъ за другомъ случайно. Что касается личнаго дѣйствія оно должно имѣть опредѣленный пунктъ исхода для своего единства. Какое нибудь общее столкновеніе недостаточно. Такъ—Троянская война для Иліады конечно есть основаніе, но поэма начинается ссорою Ахиллеса съ Агамемнономъ. Оттого дѣйствіе заключается въ кругѣ имъ начертанномъ. Когда установлена точка исхода, *какой для ней приличный способъ развитія?* Если хотятъ и здѣсь означить различіе между епическою и драматическою поэзіей, то главными пунктами для обсужденія будутъ: 1. *Обширность епической поэмы* 2. *Связь различныхъ частей и эпизодовъ* 3. *Способъ произвесть ходъ событій.*

Чтобы сократить вообще развитіе епичесчаго дѣйствія, въ противоположности съ драматическою поэзіей, узнать его обширность, ходъ событій къ конечной цѣли, должно сказать, что изложеніе въ епической поэмѣ останавливается не только на описаніи внѣшнихъ

обстоятельствъ и нравственныхъ положеній, но еще ставитъ препятсвія развязкѣ. Особенно оно замедляетъ *эпизодами* достиженіе главной цѣли, которую драматическая поэзія не должна терять изъ вида въ борьбахъ, продолжающихся непрерывно логически и послѣдовательно. Но подобныя препятствія не должны являться средствами, употребленными для какой нибудь внѣшней цѣли. Весь ходъ событій долженъ родиться самъ изъ себя, по теченію обстоятельствъ и вліянію первоначальной судьбы; иначе выказались бы личныя намѣренія поэта.

Въ концѣ еще точнѣе должно указать то, что составляетъ *единство дѣйствія* въ епической поэмѣ.

Уже опровергнуто мнѣніе, будто епическая поэма составляется постепеннымъ прибавленіемъ многихъ пѣсенъ, могущихъ продолжаться безконечно. Ложность его тѣмъ болѣе открывается, когда хорошо понимаютъ натуру единства, составляющую сущность епическаго творенія какъ и всего художественнаго прозведенія вообще.

Единство не пустой, ничтожный терминъ. Правда, каждое событіе можетъ длиться безконечно, тянуться вдругъ и въ прошедшемъ и въ будущемъ. И такъ, если смотрѣть только на преемство, или на связь фактовъ, то епопея не могла бы имѣть ни начала ни конца. Примѣръ тому находимъ въ циклическихъ поэмахъ—произведеніяхъ прозаическихъ, если сравнить ихъ съ Гомеровскими.

Ошибка въ томъ, что не составляютъ чистой идеи о натурѣ какого нибудь дѣйствія и различія между дѣйствіемъ и простымъ фактомъ. Факты связываются, или идутъ одни за другими. Для дѣйствія требуется что нибудь другое, кромѣ подобной внѣшней связи; дѣйствіе предполагаетъ какую нибудь опредѣленную *цѣль*

и побужденія. Значитъ, чисто понятая цѣль, побужденіе также опредѣленное, влекущее лицо къ выполненію намѣренія, вотъ что составляетъ какое нибудь дѣйствіе. Тогда осуществленіе этого дѣйствія имѣетъ смыслъ, опредѣленный характеръ начало, средину и конецъ. Страсти, характеръ лицъ, положенія, событія связываются съ какою нибудь общею идеею. У дѣйствія есть центръ, къ которому направляются всѣ части поэмы. Все что не тѣсно съ ней связано, должно быть исключено.

Гнѣвъ Ахиллеса въ Иліадѣ, вотъ центръ поэмы, фактъ, съ которымъ связываются всѣ событія.

Такъ единство эпопеи составляется личнымъ дѣйствіемъ, имѣющимъ опредѣленную и точную цѣль, понятое побужденіе лицъ, исполненіе которыхъ представляетъ посему начало, средину и развязку.

Чѣмъ же единство епическаго дѣйствія отличается отъ единства драматическаго дѣйствія? Сказано выше. Въ эпопеѣ дѣйствіе развивается въ нѣдрѣ обширнаго національнаго единства. Это единство вводитъ въ представленіе множество положеній и событій, которыхъ нѣтъ въ драмѣ. Это болѣе обширная картина, въ ней отражается міръ весь. Здѣсь единство полно только тогда, когда, съ одной стороны частное дѣйствіе кончено, а съ другой когда цѣлый міръ, въ которомъ оно движется, представляетея въ своей совершенной совокупности, что открываетъ болѣе обширную карьеру и позволяетъ большое разнообразіе эпизодовъ.

С. Изложеніе началъ епопеи оканчивается указаніемъ нѣкоторыхъ нисшихъ ея родовъ: *идилліи, пастушескихъ пѣсней* описательной поэмы, о которыхъ говорено выше.

Но самый близкій къ ней родъ есть *романъ*, который Гегель характеризуетъ такъ въ нѣсколькихъ словахъ.

Романъ есть *мѣщанская епопея.* Романъ предполагаетъ общество устроенное прозаически, цѣль его возвратить поэзіи ея потерянныя права. Основаніе романа, борьба поэзіи сердца съ прозою общественныхъ отношеній. Это есть жалоба на настоящее устройство общества, усиліе замѣнить прозу реальности формою, болѣе близкою къ красотѣ искусства. Романъ, подобно епопеѣ, требуетъ живописи цѣлаго міра и картины дѣйствительной жизни. Что касается понятія и выполненія, то карьера романиста тѣмъ свободнѣе, что въ свои описанія онъ не можетъ не допустить прозу дѣйствительной жизни, самъ не оставаясь въ прозаическомъ и обыкновенномъ.

Наконецъ, авторъ кратко очерчиваетъ *развитіе епической поэзіи*; онъ изображаетъ въ нѣсколькихъ словахъ великія епопеи, принадлежащія главнымъ эпохамъ и различнымъ историческимъ народамъ.

Лирическая поэзія. А. «Начало епической поэзіи даетъ удовольствіе, которое мы испытываемъ при разсказѣ какого нибудь дѣйствія, которое, будучи намъ чуждо, развивается въ нашихъ глазахъ и образуетъ полное цѣлое. Лирическая поэзія удовлетворяетъ совершенно другой потребности, выражать, то, что мы чувствуемъ и созерцать самихъ себя въ проявленіи нашихъ чувствъ.»

Чтобы точнѣе опредѣлить ея натуру и общій характеръ надобно разсмотрѣть ее въ *основаніи, формѣ* и въ различныхъ *видахъ ея развитія.*

1. Основаніе лирической поэзіи есть человѣческая душа, ея чувства, личныя положенія, радости и скорби. Предметы ея занятій не такъ обширны, какъ у епопеи; но если она не можетъ претендовать на епическую обширность, то имѣетъ преимущество являться во всѣхъ эпохахъ національнаго развитія между тѣмъ какъ епопея привязана къ первоначальнымъ эпохамъ.

Между идеями, составляющими основаніе лирической поэзіи находимъ сначала то, что только есть высшаго и болѣе общаго въ вѣрованіяхъ и воображеніи народа. За тѣмъ слѣдуютъ сюжеты болѣе частнаго характера, личныя мысли, но глубокія и смѣшанныя съ общими интересами, съ правилами, мыслями о ходѣ міра и о судьбахъ человѣческихъ. Наконецъ, личное чувство выражается въ самой глубокой и самой недѣлимой своей части. Самые маловажные предметы, лишь бы показывали талантъ и пылъ поэта, самыя бѣглыя впечатлѣнія, вопль сердца, молніи радости, всѣ оттѣнки печали, волненія души, манія и меланхолія, всѣ степени лѣстницы чувства находятъ мѣсто въ лирической поэзіи. Еще болѣе: новость и оригинальность идей, чудные обороты мысли, остроуміе, колкія слова и всѣ причуды воображенія составляютъ столько же источниковъ, въ которыхъ она почерпаетъ свои вдохновенія.

2. Что касается требуемой *формы*, въ противоположность съ другими родами поэзіи, она и съ этой стороны является чисто *личною*. Центръ ея произведеній есть опять человѣкъ, какъ недѣлимое, съ своимъ воображеніемъ и чувствительностію. Все истекаетъ изъ сердца и души поэта. Все зависитъ отъ его расположенія и отъ его частнаго положенія. Равно, единство его творенія есть не столько результатъ трактуемой матеріи, сколько точка зрѣнія, на которой онъ стоитъ. Собственная его мысль есть завязка и подпора. Но она должна быть истинно поэтическою, чтобы вышла изъ богатаго воображенія и души, полной чувствительности. Отъ того лирическая поэма представляетъ единство, совершенно отличное отъ единства епопеи.

Впрочемъ, прежде нежели придемъ къ истинной, рѣшительной формѣ лирической поэзіи, надобно указать многія степени означающія ея переходы.

Таковы *героическія пѣсни* и первоначальный романъ

принадлежащіе отчасти епопеѣ. Здѣсь сюжетъ епическій, а обработка его лирическая. *Епиграмма*, какъ простая надпись, но уже съ выраженіемъ чувства, *епитафіи*, *куплеты* представляютъ этотъ двойной характеръ. Должно упомянуть еще объ *описательныхъ разсказахъ*, *о романсѣ*, изображающихъ разныя сцены какого нибудь событія въ отдѣльныхъ сжатыхъ чертахъ, гдѣ чувство смѣшано съ описаніемъ, о *балладахъ*, которыя въ меньшихъ размѣрахъ, нежели епическая поэма, рисуютъ картину какого нибудь событія существенными его чертами.

Но лирическая поэзія не является намъ въ истинной формѣ и съ личнымъ ее отличающимъ характеромъ, развѣ какое нибудь дѣйствительное обстоятельство даетъ поэту случай высказать свою мысль, развѣ вдохновившись этимъ положеніемъ онъ сообщитъ намъ свое впечатлѣніе и свой энтузіазмъ. Таковы пѣсни Пиндара. Въ самомъ дѣлѣ, пѣсни служатъ ему только предлогомъ высказать свои мысли, свои сужденія, все что у него на душѣ. Таковы же многія оды Горація.

Главное, требуется вполнѣ уподобить себѣ сюжетъ и употребить его текстомъ, для выраженія собственной мысли. Смѣшивая факты съ идеями, поэтъ способомъ изложенія ихъ показываетъ, что главный предметъ у него свободное движеніе его мысли и выраженіе его чувствъ.

Такъ, единство лирической поэмѣ дается не случайнымъ обстоятельствомъ, образовавшимъ сюжетъ ея, а внутреннимъ движеніемъ души поэта и особенными способомъ его понятія.

Истинный лирическій поэтъ даже не имѣетъ надобности искать текста; онъ въ себѣ можетъ находить начало и побужденіе своихъ вдохновеній, заключаться во внутреннія положенія, событія и страсти собственнаго

сердца. Человѣкъ самъ для себя становится искусственнымъ твореніемъ. Епическому поэту нуженъ посторонній герой, но герой лирическаго поэта самъ онъ—поэтъ.

Но именно по этой неограниченной свободѣ, отличающей этотъ родъ, поэту позволено все говорить. Подъ его самыми бѣглыми впечатлѣніями должны явиться твердая, истинная мысль, живое и глубокое чувство. Иначе онъ упадетъ въ напыщенный, скучный родъ. Музыка языка, пѣснь для пѣсни, пустыя слова чувства—не поэзія. Названіе легкой поэзіи, не извиненіе, не освобождаетъ отъ идей. При томъ и трудно успѣть въ томъ. Одни великіе поэты умѣютъ легкостью формы прикрывать глубину чувства.

3. Разсматривая теперь лирическую поэзію въ отношеніи къ *умственному развитію* народовъ, легко понять, составляютъ ли цвѣтущую эпоху епопеи первоначальныя времена, времена самыя выгодныя для лирической поэзіи, тѣ, когда общественныя отношенія получили опредѣленную форму; тогда только человѣкъ расположенъ уединяться въ себя, не отдѣляясь впрочемъ отъ истинныхъ интересовъ и идей своей націи. Болѣе, полнѣе нежели епопея, лирическая поэзія требуетъ лучшаго умственнаго образованія, болѣе ученыхъ формъ языка, болѣе отдѣланныхъ въ смыслѣ искусства. Оно въ особенности свойственно новѣйшимъ временамъ, когда господствуетъ углубленіе, когда человѣкъ привыкъ сосредоточиваться въ себя, анализировать положенія своей души и свои личныя чувства.

Въ этомъ развитіи лирической поэзіи можно замѣтить три главныя *степени:* 1. Періодъ народныхъ пѣсенъ, съ отпечаткомъ грубости иногда дикой, но полнымъ огня и энергіи. 2. Эпоха преобладанія чувства, усовершеннаго уже искусствомъ, но не углубленіемъ и

подражаніемъ, Пиндара, Анакреона 3. Періодъ, когда рядомъ съ поэзіей идетъ прозаическій духъ, положительный, когда поэзія принуждена бороться съ нимъ, оторваться отъ привычекъ умозаключенія, отыскать свѣжесть воображенія силою таланта и генія, особенно освободиться отъ отвлеченныхъ формулъ языка, поэзія болѣе или менѣе разумная, ученая, философская. Такова лирическая поэзія Гете и Шиллера.

В. Если отъ этихъ общихъ характеровъ перейдемъ къ *частнымъ*, въ изученіи лирической поэзіи, то здѣсь мало найдемъ началъ и правилъ; достаточно прибавить нѣкоторыя сужденія: 1, *о единствѣ* лирической поэзіи 2, о ея ходѣ и развитіи 3, о внѣшней *дикціи* и *размѣрѣ* стиховъ.

1. Хотя лирическая поэма не представляетъ такой обширной картины какъ епопея, однако можетъ обнимать большое количество предметовъ. Какое же будетъ начало единства? Душа поэта. Но это неопредѣленно и отвлеченно. Истиннымъ центромъ единства должно быть какое нибудь опредѣленное положеніе души, съ которымъ поэтъ тождествуется, въ которое онъ долженъ заключиться. Онъ долженъ выражать только то, что выходитъ изъ этого положенія и привязывается къ нему. Тѣмъ только ограничивается его мысль, твореніе представляетъ полное органическое цѣлое.

2. *Хоръ* лирической поэмы существенно отличенъ отъ хода епопеи. Первый—медленный, второй быстрый. Обширности епической, развитому изложенію противоположны: лирическое сосредоточеніе и внутренняя глубина выраженія. Не избѣгаетъ эпизодовъ лирическій поэтъ, а употребляетъ ихъ съ другою цѣлію. Не задерживая хода поэмы, давая большую независимость ея частямъ эпизодъ показываетъ, что поэтъ, не выходя изъ главнаго чувства умѣетъ развернуть силу своего воображенія вы-

зовомъ аналогическихъ предметовъ и присоединенiемъ ихъ къ своему сюжету. И такъ, характеръ ихъ совершенно личный. Что касается связи идей, извѣстно, здѣсь поэту дается наибольшая свобода. Но онъ долженъ занимать средину между произвольнымъ ходомъ и логическою связью.

Преемство идей требуетъ самыхъ различныхъ способовъ. То оно тихо и спокойно, то въ лирическомъ порывѣ представляетъ по видимому неправильное дѣйствiе мысли. Въ упоенiи страсти, въ изступленiи энтузiазма поэтомъ кажется владѣетъ какая то сила, которая влечетъ и покоряетъ его. Такой безпорядокъ страсти особенно приличенъ нѣкоторымъ родамъ лирической поэзiи.

3. О *внѣшней формѣ*, метрѣ, музыкальномъ аккомпаниментѣ мало можно говорить, если не хотятъ войти въ мелочи просодiи. Лирическая поэзiя, по своей природѣ и разнообразiю своихъ формъ, требуетъ величайшаго разнообразiя метровъ и самаго ученаго построенiя. Внутреннее движенiе мысли поэта, природа чувствъ, имъ выражаемыхъ, должны открываться во внѣшнемъ движенiи мѣры и гармонiи словъ, въ ритмѣ, въ разнообразiи строфъ и пр.

Равнымъ образомъ, лирическая поэзiя, какъ выражающая по натурѣ чувство, требуетъ пособiя музыки, она сама есть дѣйствительная мелодiя и пѣснь. Но въ такой связи музыки съ поэзiей послѣдняя не теряетъ своихъ правъ и своего достоинства. Когда чувство и мысль достигнутъ своего совершеннаго выраженiя, то оно остается болѣе независимымъ. Чѣмъ глубже чувство, тѣмъ больше оно имѣетъ нужды въ пособiи мелодiи.

С. Теперь остается разсмотрѣть лирическую поэзiю въ ея различныхъ *видахъ* и характеризовать каждый ея родъ.

Авторъ постепенно разсматриваетъ наивныя формы лирической поэзіи. Напервомъ планѣ стоитъ религіозная поэзія: *гимны, псалмы дифирамбы*. Характеръ ихъ: возвышеніе, стремленіе души къ Богу, возвышенность, въ особенности характеристическая черта псалмовъ и пророчествъ.

На второй степени лирической поэзіи находимъ виды, присоединяющіеся къ роду *одъ*. Здѣсь преобладающимъ характеромъ является личность. Правда, поэтъ проникается и исполняется важностію и величіемъ своего сюжета, но овладѣваетъ имъ и глубоко видоизмѣняетъ его, смѣло примѣшивая къ нему свою мысль и собственныя чувства. Увлекающая сила предмета и свобода поэта борющагося съ ней, вотъ именно картина, которую даетъ намъ ода. Такое усиліе и борьба влагаютъ смѣлость языка и образовъ, открываютъ намъ величіе и возвышенность генія. Такой родъ лирическаго вдохновенія характеризуетъ оды Пиндара. Побѣдоносное дыханіе, проникающее ихъ, одушевляетъ также ритмъ и опредѣляетъ натуру его.

Третій родъ, обнимающій безконечное разнообразіе сюжетовъ и оттѣнковъ, есть родъ *пѣсни*. Сперва является пѣснь собственно. Она отличается отъ прежнихъ родовъ простотою основанія и формы метра и языка. Назначенная для пѣнія, выражать какое нибудь летучее чувство души, она сама летуча и скоро забывается, но возраждается безпрестанно въ новыхъ формахъ, сообщающихъ ей юность.

Изъ пѣсней главное мѣсто занимаютъ *народныя пѣсни* о національныхъ подвигахъ и событіяхъ, въ которыхъ народъ хранитъ свои воспоминанія, или которыя выражаютъ чувства, положенія различныхъ классовъ общества и пр. пѣсни, принадлежащія болѣе богатой и разнообразной культурѣ, то какъ выраженіе игривой

радости, то болѣе сантиментальныя онѣ напоминаютъ сцены природы и различныя положенія человѣческой жизни.

Потомъ слѣдуютъ другіе болѣе обширные роды: *сонеты*, элегіи, посланія и пр. выходящія уже изъ круга пѣсни; здѣсь въ самомъ дѣлѣ выраженіе чувства уступаетъ мѣсто углубленію и мысли. Поэтъ бросаетъ болѣе спокойный взглядъ на расположенія души, прибавляетъ къ нему описаніе различныхъ предметовъ, исторіи прошедшаго, настоящаго, но въ нихъ нѣтъ простоты пѣсни, ни возвышенности оды. Пѣснь изчезаетъ и уступаетъ мѣсто гармоніи языка.

Наконецъ, должно упомянуть о послѣдней формѣ лирической поэзіи, съ характеромъ, въ частности *философскимъ*. Содержаніе ея есть какая нибудь великая мысль съ дифирамбическимъ порывомъ, но въ которой съ тишиною господствующей мысли соединяется богатая чувствительность, увлекательность картинъ, стиль, полный пышности и гармоніи. Образецъ въ этомъ родѣ— лирическія стихотворенія Шиллера.

Послѣ изложенія началъ лирической поэзіи Гегель бросаетъ взглядъ на ея *историческій ходъ*. Этотъ очеркъ, впрочемъ неполный, оканчивается замѣчательною оцѣнкою лирическихъ стихотвореній Клопштока.

Драматическая поэзія. Начало драматической поэзіи заключается въ потребности видѣть дѣйствія и отношенія человѣческой жизни въ представленіи лицами. Не ограничиваясь разсказомъ о прошедшихъ дѣйствіяхъ, какъ поступаетъ епопея, она представляетъ глазамъ лица, которыя выполняютъ его, со всѣми придаточными сценическаго представленія.

Въ изученіи этого рода поэзіи предстоятъ три главныхъ пункта: 1. *Натура драматическаго творенія* въ себѣ самой и *характеры общіе*, или частные отли-

чающіе его 2. Театральное искусство или сценическое представленіе 3. Различные роды драматической поэзіи и ея историческое развитіе.

1. Въ общемъ смыслѣ драма соединяетъ начало епической поэзіи съ началомъ лирической поэзіи.

Драма, подобно епопеѣ, излагаетъ какое нибудь дѣйствіе, какой нибудь фактъ, какое нибудь событіе. Но это дѣйствіе, слѣдовавшее за роковымъ ходомъ и увлекавшее за собою судьбу лица, освобождается здѣсь отъ этого характера. Основаніемъ дѣйствія является человѣческое лице со своею свободою. Событія раждаются изъ воли лицъ, ихъ характера и страстей. Съ другой стороны, душевныя чувства принимаютъ характеръ внутреннихъ двигателей, страстей, развивающихся въ сплетеніи обстоятельствъ. Дѣйствіе есть сама воля, преслѣдующая свою цѣль и слѣдствія его обращаются на волю. Драматическій герой самъ пожинаетъ плоды своихъ дѣйствій.

Отсюда различія, отличающія драматическую поэзію отъ другихъ родовъ и ея частныхъ условій.

Во первыхъ, какъ интересъ обращается единственно на дѣйствіе и какъ при томъ не весь народъ выходитъ на спену, а только отдѣльный человѣкъ, и какъ драматическое дѣйствіе проще епопеи, то она сжимается и представляетъ менѣе обширную картину. Во вторыхъ, главный герой не соединяетъ качествъ какъ епическій герой и не можетъ ихъ развить. Интересы, страсти, вступающія въ борьбу, болѣе приходятъ въ частность и прямо противополагаются.

Что касается основанія *драмы*, то оно должно простираться на вѣчныя начала человѣческаго бытія, на великія страсти, на идеи и нравственныя истины. Такимъ образомъ божественное образуетъ сущность, внутреннее и скрытное драматическое представленіе.

И тогда рѣшительный ходъ событій, дѣйствіе и развязка зависятъ не только отъ лицъ, но и отъ божественнаго начала и общей силы, управляющей ими. Драма открыватъ живое дѣйствіе необходимости, которая оканчиваетъ борьбу.

Равнымъ образомъ, *драматическій поэтъ*, творящій подобное созданіе, долженъ вполнѣ разумѣть то, что составляетъ общее основаніе человѣческихъ страстей и судебъ. Въ особенности онъ долженъ знать нравственныя силы, управляющія судьбою человѣка по ихъ дѣйствіямъ, открывать ихъ присутствіе и ихъ дѣйствіе среди запутанности событій. Ибо эти нравственныя силы, парящія въ епопеѣ надъ цѣлымъ дѣйствіемъ опредѣляютъ себя и противополагаются въ драмѣ; они образуютъ основаніе характера лицъ и приводятъ ихъ въ личность. Поэтъ, не смотря на ихъ противоположность, признаетъ и поддерживаетъ ихъ силами ихъ гармоніи.

Вотъ, что составляетъ истинный интересъ драмы, ея начало и ея существенное основаніе.

Приступая къ изслѣдованію различныхъ частей *драматическаго творенія* мы должны разсмотрѣть: 1. Его единство. 2. Образъ *устройства* 3. Форму языка или внѣшнюю сторону *дикціи* и размѣръ стиховъ.

1. Драма, въ сравненіи съ епопеей, какъ сказано выше, должна представлять болѣе твердое единство, заключенное въ болѣе тѣсныхъ границахъ. Она требуетъ менѣе обширнаго единства, болѣе сжата въ пространствѣ и времени, болѣе сохраняется въ ней крѣпкій узелъ, болѣе противоположность цѣлей и интересовъ, болѣе тѣсное устройство частей.

Здѣсь представляется вопросъ о трехъ единствахъ: *мѣста, времени* и *дѣйствія*.

Относительно друхъ первыхъ, правила, взятыя будто

изъ древняго театра и піитики Аристотеля суть условныя, по крайней мѣрѣ не имѣютъ ничего рѣшительнаго. Аристотель ничего не говоритъ о первомъ; они также не всегда соблюдались на древнемъ театрѣ. Во всякомъ случаѣ они не приложимы къ новѣйшему театру, на которомъ дѣйствіе менѣе простое, болѣе сложное содержитъ богатое преемство характеровъ, столкновеній и лицъ. Строгое соблюденіе ихъ часто повело бы къ нарушенію правилъ вѣроятія, чтобы спасти прозаическую истину.

Однако не должно бросаться въ крайности. Кромѣ единства времени и мѣста, рекомендуемыхъ ясностію, которую вводятъ въ дѣйствіе, если только они возможны, не должно забывать, что сущность драмы есть сокращеніе, а эпопеи расширеніе, что въ картинѣ, представляющейся глазамъ, не легко перелетать годы; а постоянная смѣна сцены намъ непріятна. Но желаніе заключить какое нибудь связное дѣйствіе въ пространствѣ нѣсколькихъ часовъ, въ одну комнату, въ одинъ дворецъ, значитъ, постановить какое нибудь условное правило и замѣнить поэтическую истину условіями прозаической реальности. Остается соблюдать точную средину; истинная мѣра зависитъ отъ натуры сюжетовъ.

Вотъ одно ненарушимое правило: *единство дѣйствія*, какъ законъ самаго искусства. Въ чемъ же состоитъ это единство? въ одной цѣли, искомой лицами среди самыхъ различныхъ обстоятельствъ, въ какомъ нибудь главномъ столкновеніи или въ узлѣ, которымъ связываются характеры и предпріятія, и которыя развязываются натурально. Это единство болѣе или менѣе тѣсно по родамъ и сюжетамъ, не столько въ комедіи сколько въ трагедіи, не столько въ новѣйшей драмѣ, сколько въ древней трагедіи.

2. Для организаціи и развитія драматическаго творенія довольно вспомнить то, что сказано о протяженіи, ходѣ и раздѣленіи театральной пьесы. Мы представляли сравнительно, въ отношеніи пространства, драму и епопею, и указали причину ихъ различія Драма, въ сравненіи съ лирическою поэмою принимаетъ въ свою очередь большую обширность и большіе размѣры. Драматическая поэзія занимаетъ нѣкоторымъ образомъ средину между обширностію епическою и лирическою сосредоточенностью.

Ходъ драмы быстрѣе хода епопеи. Короткіе эпизоды драмы должны ускорять а не замедлять дѣйствія. Драматическій ходъ, собственно говоря, есть постоянное стремленіе къ конечной катастрофѣ Однако поэтъ долженъ дать время развиться каждому положенію съ побужденіями, заключающимися въ немъ.

Раздѣленіе драматическаго творенія основывается на идеѣ дѣйствія и существенныхъ его моментовъ. У всякаго дѣйствія есть начало, средина и конецъ. И такъ, названіе актовъ вполнѣ прилично каждому изъ этихъ раздѣленій. Три средніе акта представляютъ различныя дѣйствія, воздѣйствія или запутанности, находящіяся въ узлѣ или въ цѣломъ столкновеніи. Въ пятомъ, столкновеніе приходитъ къ развязкѣ.

3. Что касается внѣшней формы, она состоитъ въ *дикціи*, *діалогѣ* и *натурѣ стиховъ*.

Дикція должна быть патетическая. Но *патетическое* бываетъ двухъ родовъ. Одно простое, страстное выраженіе душевныхъ чувствъ, другое въ сношеніи съ дѣйствіемъ, воспроизводитъ его движеніе и характеръ. Чтобъ быть натуральнымъ, истиннымъ оно должно избѣгать декламаторскаго и условнаго рода и натуральнаго низкаго, грубаго прозаическаго. Истина поэтическаго языка состоитъ въ оригинальной дикціи, благородной,

возвышенной, въ совершенномъ выраженіи положенія, характера и чувства лица.

Главныя формы разговора суть: *хоры*, *монологъ* и *діалогъ*. Первые два представляютъ лирическую сторону. Діалогъ есть форма истинно драматическая. Въ немъ находятъ два рода патетическаго. Чувствительное патетическое, гдѣ анализируется страсть и изливается въ длинномъ разговорѣ, началось съ Еврипидомъ, въ особенности свойственно новѣйшимъ. Другой болѣе солидный, болѣе истинный съ болѣе глубокимъ и прочнымъ эффектомъ ограничивается простымъ выраженіемъ положенія. Образцомъ служитъ Софоклъ.

Что касается размѣра стиховъ, если Александрійскій лучше сообразенъ съ медленнымъ и величественнымъ ходомъ епопеи, то ямбическій метръ, занимающій средину между экзаметромъ и прерывистыми лирическими размѣрами, лучше другихъ, по замѣчанію Аристотеля, сообразенъ движенію драматическаго дѣйствія и жизненности діалога.

Изучивши драматическое искусство въ началахъ и различныхъ частяхъ Гегель разсматриваетъ его въ отношеніяхъ къ публикѣ. Этотъ вопросъ, трактуемый выше вообще, представляетъ здѣсь частный интересъ и высшее значеніе.

У твореній ученыхъ и лирическихъ публика своя: спеціальная, случайная, неопредѣленная. Авторъ не въ прямомъ сношеніи съ нею. У драматическихъ произведеній совсѣмъ другое; они обращаются къ опредѣленной публикѣ, къ присутствующимъ зрителямъ, имѣющимъ свои идеи, свои вкусы, свои привычки. Какъ же долженъ вести себя драматическій поэтъ предъ этою публикою? если онъ не обратитъ вниманія на ея судъ, то не получитъ успѣха; если старается только нравиться ей и льстить ея вкусамъ, то не достигнетъ цѣли искусства.

Прежде всего поставимъ началомъ, что поэтъ долженъ подчиняться требованіямъ и правиламъ своего искусства, чтобы достигнуть не кратковременнаго успѣха, но прочной молвы и славы.

Вотъ какія требуются отъ него условія:

1. Искомыя его лицами цѣли и предпріятія должны представлять общій интересъ; что нравится одной націи то не нравится другой. На французской сценѣ долго не льзя было представлять трагедій Шекспира. Древніе трагики принадлежатъ всѣмъ временамъ, потому что представляютъ неизмѣнную, вѣчную, общую сторону человѣческой природы. Также можно постановить началомъ, чѣмъ больше драматическое произведеніе имѣетъ общихъ чертъ взятыхъ у человѣческой природы тѣмъ оно свободнѣе отъ разнообразія нравовъ и эпохъ.

2. Второе условіе есть недѣлимость характера, или лучше сказать, это есть высшее условіе драматическаго интереса. Лица не должны быть только идеями, олицетворенными страстями, какъ случается у многихъ новѣйшихъ. Великія мысли, глубокія чувства, высокія слова не могутъ вознаградить этого недостатка жизненности. Даръ творчества только дѣлаетъ истиннымъ поэтомъ. И такъ, здѣсь должно признать живое творчество богатаго и плодовитаго воображенія. Число частныхъ чертъ не составляетъ существеннаго. Софоклъ, подобно Шекспиру умѣлъ создавать характеры, полные жизни и недѣлимости не смотря на ихъ простоту.

3. Общностьи недѣлимость характеровъ еще недостаточны; эти характеры не должны вполнѣ сливаться съ какимъ нибудь одушевленнымъ дѣйствіемъ, интереснымъ въ себѣ. Цѣль дѣйствія не есть изложеніе характеровъ. Ибо, какъ говоритъ Аристотель, лица дѣйствуютъ не съ тѣмъ, чтобы представлять характеры, но характеры понимаются и представляются въ смыслѣ дѣйствія.

Драматическое творенie, исполняющее всѣ эти условiя, не могутъ не получить прочнаго успѣха, независимо отъ публики, къ которой обращаются.

Впрочемъ положенie драматическаго поэта совсѣмъ другое, нежели поэта епическаго. Послѣднiй долженъ изгладиться предъ своимъ творенiемъ. Драматическое творенie не имѣетъ нужды казаться выходящимъ изъ народной мысли. Напротивъ, намъ хочется узнать въ немъ созданie оригинальнаго таланта. Однако и публика не любитъ въ драмѣ капризовъ и личныхъ положенiй поэта, что позволено только лирическому поэту. Публика имѣетъ право требовать, чтобы въ дѣйствiи трагическомъ или комическомъ всегда соблюдались разумъ и истина. И точно, представляемо должно быть только то, что есть въ сущности человѣческой природы, божественное управленie мiромъ, вѣчныя идеи, находящiяся въ основанiи страстей и человѣческихъ судебъ. Поэтъ, съ своей стороны, если сознаетъ свое высокое художественное назначенie, не боится стать въ противоположность съ ограниченными понятiями и дурнымъ вкусомъ публики, въ увѣренности одержать побѣду и выиграть дѣло въ послѣдней инстанцiи. И такъ, если онъ присоединяетъ къ артистической цѣли постороннiя намѣренiя, то долженъ подчинить ихъ высшей степени искусства. Драматическая поэзiя есть могучее средство распространять нравственныя идеи, политическiя, религiозныя;, только бы намѣренiя поэта носили возвышенный характеръ, потомъ не отдѣлялись бы отъ главнаго дѣйствiя, выходили бы изъ него натурально, а не казались только средствомъ произвесть этотъ эффектъ. Если потерпитъ отъ того поэтическая свобода, то интересъ выходитъ грубый и не похожiй на интересъ искусства. Еще хуже, когда поэтъ серьезно и съ умысломъ старается угодить ложному направленiю, господствующему въ публикѣ и притомъ, изъ простой угод-

ливости; тогда онъ грѣшитъ вдругъ противъ истины и противъ искусства.

Страницы, *посвященныя театральному искусству или внѣшнему выполненію* драматическаго искусства, не удобны для анализа. Въ нихъ много интересныхъ и умныхъ замѣчаній о чтеніи драматическихъ сочиненій, объ игрѣ актеровъ и искусствѣ комедіанта, о придаточныхъ и эффектахъ сценическаго представленія.

Потомъ Гегель переходитъ къ изслѣдованію родовъ драматической поэзіи, главныя изъ нихъ суть: *трагедія, комедія и драма.*

Начало раздѣленія родовъ въ драматической поэзіи берется изъ различнаго отношенія лицъ къ искомой цѣли или къ представляемой идеѣ. Изъ двухъ одно: или эта идея есть что нибудь доброе, великое, благородное, какъ составитель истиннаго и вѣчнаго основанія человѣческой воли, или это есть человѣческая личность съ ея капризами, фантазіями, съ ея смѣшною стороною.

Отсюда два главные рода: трагедія и комедія. Средній терминъ между ними драма, соединяющая оба характера.

1. *Трагедія.* Основаніе трагическаго дѣйствія въ отношеніи къ цѣли, искомой лицами, суть начала законныя и истинныя идеи, опредѣляющія человѣческую волю, великія страсти, высокіе интересы. Вотъ что составляетъ нравственную доброту характеровъ, матеріалъ истинныхъ трагическихъ героевъ! Значитъ, тема высокой трагедіи есть непреложное, непреложныя идеи, какъ двигатели воли и какъ основаніе дѣйствія, однимъ словомъ, нравственная истина.

Нравственныя силы, составляющія характеръ лицъ и основаніе дѣйствія въ своей сущности суть гармоническія. Но какъ скоро они падаютъ въ міръ дѣйствія и смѣшиваются съ человѣческими страстями, то кажутся

исключительными и тогда противополагаются, становятся враждебными. Противоположность ихъ открывается разнымъ образомъ, особенно потому, что они принимаютъ характеръ человѣческихъ страстей. Завязывается борьба, образуется узелъ; главный герой возставляетъ противъ себя противныя страсти и отсюда раждается неумолимый раздоръ.

И такъ, истинно трагическое состоитъ въ противоположности двухъ началъ равно законныхъ, равно священныхъ, но исключительныхъ и смѣшенныхъ съ человѣческими страстями, измѣняющими ихъ чистоту и вовлекающими лица въ слабости, или преступленія, источникъ ихъ несчастій. Вотъ основаніе, узелъ трагическаго дѣйствія; какая же будетъ развязка?

Развязка должна возстановить нарушенныя согласія нравственныхъ силъ. Чтобы произвесть это впечатлѣніе, она должна по немногу выставлять вѣчное правосудіе, имѣющее вліяніе на личныя побужденія и человѣческія страсти.

Однако, трагическая Немезида не походитъ на нравственное правосудіе. Послѣднее наказываетъ и награждаетъ; тогда какъ первая является для уничтоженія сражающихся лицъ, ниспровергаетъ ихъ намѣренія и ихъ домогательства въ какой нибудь катастрофѣ, которая, запутывая ихъ, показываетъ ничтожество этихъ страстей и интересовъ и оставляетъ въ душѣ зрителя впечатлѣніе религіознаго ужаса и жалости.

Въ самомъ дѣлѣ, хотя лица ищутъ законной цѣли, но нарушаютъ согласіе нравственныхъ силъ, примѣшивая къ высокимъ намѣреніямъ свои страсти и свои частные виды, недостатки и часто даже преступленія. Въ развязкѣ уничтожаются не эти вѣчныя начала, но лица и ихъ ограниченныя цѣли, вотъ что въ нихъ исключительное, страстное, человѣческое. Но не въ силахъ отка-

заться отъ своихъ намѣреній и своихъ личныхъ страстей они вовлекаются въ общее разрушеніе или принуждены отказаться отъ своего жребія.

И такъ, основаніе трагическаго дѣйствія и представленія есть *истинное, непреложное*, въ противоположности гармоніи вѣчныхъ силъ жизни или нравственныхъ идей.

Какое же впечатлѣніе произведетъ такая картина на душу зрителя? Его хорошо опредѣляетъ Аристотель говоря о трагедіи, что она должна возбуждать ужасъ и жалость, очищая ихъ.

Въ самомъ дѣлѣ, трагическій ужасъ не есть обыкновенный, возбуждаемый при видѣ несчастія или опасности, чувство обыкновенное, егоистическое, тѣсное.

Чтобы зрѣлище возвышало и очищало нашу душу, то должно имѣть религіозный характеръ, чтобы ужасъ возбуждался не при видѣ какой нибудь физической силы грозящей нашему матеріальному бытію, но картиною нравственныхъ силъ, борющихся между собою. Борьба этихъ силъ наполняетъ душу религіознымъ ужасомъ, увлекаетъ насъ изъ обычныхъ сферъ нашихъ мыслей. Наша душа обнимается ужасомъ видя грозу надъ тѣмъ, что ей казалось ненарушимо и священно. Смятеніе ея прекращается тогда только, когда она опять видитъ гармонію въ развязкѣ, уничтожающей эту противоположность.

Жалости два вида: одинъ есть сочувствіе къ несчастію другаго; натуральное доброе чувство, но также обыкновенное. Другой—сочувствіе къ благородному несчастію, по нравственному началу, какое представляетъ лице и характеръ его въ несчастіи, на службѣ посторонняго дѣла. И такъ, побужденіе страсти, нравственная идея соединенная съ нимъ, опредѣляетъ натуру чувства, которое мы испытываемъ при видѣ страданій или несчастій, какого нибудь лица. Картина страданій

и несчастій раздираетъ душу. Истинное трагическое состраданіе располагается только къ лицамъ достойнымъ интереса, то есть имѣющимъ и высокія качества и недостатки, и человѣческія слабости. Но выше трагическаго ужаса и симпатіи стоитъ чувство гармоніи нравственныхъ силъ. Надобно провидѣть вѣчное правосудіе, сокрушающее относительное правосудіе цѣли и исключительныхъ страстей, поставленныхъ на сценѣ.

Трагедія есть картина подобной борьбы и подобной развязки. Отсюда ея религіозное и нравственное дѣйствіе.

2. *Комедія. Комедія* противоположна трагедіи. Основаніе трагическаго дѣйствія есть борьба нравственныхъ силъ вѣчныхъ идей, великихъ пружинъ человѣческаго сердца, представленныхъ благородными лицами возвышеннаго характера, но исключительнаго и страстнаго. Въ комедіи основаніе дѣйствія не есть твердая сторона человѣческой природы, вѣчное, божественное, напротивъ, личная сторона, субъективная, произвольная, капризная и даже испорченная воля выставленная на сцену и занимающая первое мѣсто съ смѣшнымъ, фантазіей, недостатками и пороками, неразлучными съ ними.

Однако, чтобы мы смѣялись надъ лицами видя уничтоженіе ихъ намѣреній, они сами не должны слишкомъ серьезно принимать свою искомую цѣль, не поглощаться въ нее, но сохранять свою безопасность и ясность; чтобы свобода и независимость личности открывались какъ основанія зрѣлища. Такова натура истинно комическаго.

Здѣсь всегда недостаетъ твердаго основанія. Это какое то пустое и ложное дѣйствіе, противорѣчіе цѣли съ средствами, глупость, разрушающая себя собственными руками и остающаяся впрочемъ тихою и невозмутимою. Полное разрушеніе, полная серьезность возбудили бы въ насъ не смѣхъ, а жалкое чувство.

И такъ, надобно отличать *смѣшное* отъ *комическаго*. Всякій контрастъ между основаніемъ и формою, цѣлію и средствами можетъ быть смѣшнымъ. Комическое требуетъ болѣе глубокаго условія. Порокъ самъ по себѣ не есть комическое; глупость, вздорность, нелѣпость также. Они суть предметъ сатиры, которая серьезно и часто занимается самыми важными вещами.

Характеръ комическаго есть внутреннее глубокое довольство лица, выставленнаго на сцену, которое не подвергаясь дѣйствительной опасности, увѣренное въ себѣ, можетъ спокойно смотрѣть на разрушеніе своихъ плановъ и своихъ предпріятій, или стоитъ выше своихъ собственныхъ противорѣчій. Отсутствіе серьезнаго—здѣсь существенное условіе.

Такъ, комическое вообще опирается на противорѣчіи, на контрастахъ между противоположными цѣлями или между цѣлью и средствомъ, или между истиннымъ въ себѣ и характерами или средствами. Такое противорѣчіе болѣе требуетъ развязки, нежели въ трагедіи.

А что разрушается въ развязкѣ, то не истинно въ себѣ не истинная личность, это безуміе, глупость представляются глазамъ нашимъ какъ противорѣчія. Ничто вѣчное, истинное въ жизни недѣлимыхъ или народовъ не можетъ быть обращено въ смѣшное. Солидное искусство Аристофана обращаетъ въ смѣшное только крайности демократіи, софистику и дурной вкусъ его эпохи, а не религію, государство искусство въ себѣ, ни нравственную истину.

И такъ, если комедія представляетъ намъ ложную картину истины, если все дурное, ложное, смѣшное составляетъ рѣзкую сторону представленія, то не истинное въ себѣ, не сильная твердая личность не должны погибать. Все ложное разрушается собственными руками.

Но истинная личность торжествуетъ надъ этимъ разрушеніемъ. Она неповредима.

3. *Драма.* О драмѣ говоритъ Гегель мало. Она представляетъ сочетаніе трагическаго съ комическимъ. Это средній колеблющійся ея родъ, мало способный къ точнымъ правиламъ. Интересъ состоитъ въ связи необыкновенныхъ событій, могущихъ поразить воображеніе. Особенно расчитываютъ на театральный эффектъ. Цѣль есть—забава или волненіе души, ложное патетическое. Часто пьеса пишется съ нравственною, политическою цѣлію, чуждою искусства. Эта теорія драматическаго искусства оканчивается сравненіемъ древняго театра съ новѣйшимъ; такая параллель даетъ автору случай развить прежнія начала. Эта оригинальная и интересная часть піитики Гегеля достойна полнаго нашего вниманія.

Вотъ общія различія, по его мнѣнію, древняго театра отъ новѣйшаго. На древнемъ театрѣ въ трагедіи или комедіи выставляется общій возвышенный характеръ съ цѣлію, искомою лицами. Даже въ комедіи предоставляются общіе публичные интересы, государственные люди, общественныя дѣла, миръ, война и пр. Потому здѣсь нѣтъ мѣста разнообразной картинѣ человѣческаго сердца, характеру частныхъ лицъ, мелочамъ жизни, интригѣ. Даже интересъ возбуждается не однимъ жребіемъ лицъ. Вниманіе устремляется болѣе на борьбу нравственныхъ силъ и на развязку этой борьбы. Отсюда высокій характеръ и простота древняго театра. Такъ же комическія лица открываютъ болѣе общую испорченность и причины, извратившія общественныя учрежденія и общественную нравственность.

Въ новѣйшей драмѣ, напротивъ, главный предметъ есть личная страсть съ своею личною цѣлію, жребій лицъ и развитіе характеровъ въ болѣе видовыхъ положеніяхъ.

Что касается до основанія дѣйствія, то нашъ интересъ возбуждаетъ не присвоеніе нравственныхъ правъ а самое лице и его судьба. Двигатели суть великія личныя страсти, любовь, честолюбіе, честь и проч. Здѣсь величіе и энергія тѣмъ необходимѣе, чѣмъ слабѣе нравственность цѣлей и средствъ и тѣмъ, что преступленіе, сдѣланное съ личною цѣлію, не исключается. Однако интересы отечества, семейства и человѣчества всегда должны составлять существенное основаніе дѣйствія, объяснять характеръ и борьбу лицъ, составлять послѣднее слово ихъ дѣйствій и ихъ воли. На этихъ только условіяхъ театръ сохраняетъ свой высокій и нравственный характеръ.

Съ другой стороны, развитіе личности позволяетъ болѣе представлять частную сторону бытія, глубже входить въ подробности и сплетенія внутренней жизни и представлять картину внѣшнихъ обстоятельствъ.

Множество лицъ и необыкновенныхъ случаевъ, лабиринтъ интригъ и непредвидѣнность событій составляютъ контрастъ съ простотою древняго театра, содержащаго небольшое число положеній и характеровъ.

Не смотря на такое множество частностей, очевидно безъ опредѣленнаго правила, цѣлое должно оставаться яснымъ и поэтическимъ. Далѣе, въ ходѣ и развязкѣ дѣйствія должно ясно открываться господство высшей силы, которая устроиваетъ событія этого міра. Этими двумя правилами можно руководствоваться въ сужденіи почти о всѣхъ піесахъ новѣйшаго театра.

Такъ, Гегель поддерживаетъ высокій и нравственный характеръ своей критики въ исторіи какъ и въ теоріи. Но онъ не ограничивается указаніемъ общихъ различій. Онъ продолжаетъ и развиваетъ параллель подобнымъ анализомъ существенныхъ частей древняго театра и новѣйшаго въ двухъ главныхъ родахъ: въ трагедіи

и комедіи, которыя разсматриваетъ онъ въ отношеніи дѣйствія лицъ развязки и проч.

1. Основаніе древней трагедіи есть проявленіе вѣчныхъ идей и началъ, служащихъ остованіемъ человѣческой жизни и обществу.

Здѣсь подлежатъ разсмотрѣнію два предмета: противоположность между началами, лицами ихъ представляющими, различными страстями, которыя ихъ воодушевляютъ и въ присутствіи этой борьбы совѣсть человѣческая, которая остается спокойною, поддерживаетъ гармонію нравственныхъ силъ и сохраняетъ нейтральность. Не дѣятельная но и не холодная, она присутствуетъ простою зрительницею при этой борьбѣ и вмѣшивается въ нее единственно для того, чтобы представлять это согласіе. И такъ, она противопоставляетъ совѣты, правила мудрости энергіи и насилію страстей; она указываетъ лицамъ величіе ихъ побужденій, гармонію нравственныхъ истинъ, какой они требуютъ.

Такъ, эти два начала, спокойное сознаніе гармоніи нравственныхъ идей съ одной стороны и страсть, борющаяся съ лицами, съ другой, суть два начала, составляющія древнюю трагедію, *хоръ и трагическіе герои*.

Роль хора объясняется неудовлетворительно, когда говорятъ, что онъ только выражаетъ сужденія о совокупности дѣйствія, и въ дѣйствія и въ частности представляетъ публику, народъ на сценѣ, участвующій въ дѣйствіи и произносящій судъ. Роль хора выше и тѣснѣе связана съ самымъ дѣйствіемъ; онъ представляетъ согласіе нравственныхъ силъ, борющихся на сценѣ и чувство этого согласія въ человѣческомъ сознаніи. Вотъ нравственный элементъ трагическаго дѣйствія! А какъ этотъ элементъ не утвержденъ положительно ни въ догматѣ древней религіи, ни въ законодательствѣ, то здѣсь онъ является отличнымъ образомъ какъ при-

сущій въ правахъ. Вотъ почему хоръ, составляющій существенную часть древняго театра, не можетъ войти въ новѣйшій театръ.

Впрочемъ, у насъ дѣйствія и лица не опираются на столь твердое и высокое основаніе. Цѣль, искомая волею лицъ — болѣе личная, менѣе нравственная, менѣе общая. И такъ, это проявленіе совѣсти и основнаго согласія нравственныхъ силъ необходимо. Хоръ съ своимъ лирическимъ характеромъ не имѣетъ уже мѣста тамъ, гдѣ волнуются страсти и личныя столкновенія, тамъ, гдѣ развивается разнообразная игра интриги.

2. Что касается лицъ и столкновеній между ними, то основаніе характера трагическихъ героевъ образуется нравственнымъ побужденіемъ, присвоеніемъ какого нибудь твердаго, истиннаго права, а не только какими либо нравственныма чертами, способными облагородить и возвысить страсть.

Таковы характеры въ пьесахъ *Есхила и Софокла*, Агамемнонъ, Електра, Орестъ, Едипъ, Антигона и пр. сюжетовъ высокаго политическаго достоинства и въ тоже время вѣчно интересныхъ съ нравственной стороны.

Эти лица, запутанныя въ борьбу, впадаютъ въ недостатки и совершаютъ преступленія. Но въ нихъ нѣтъ никакой нерѣшительности, никакого сомнѣнія. Страсть, влекущая ихъ къ дѣйствію, держится на прочномъ основаніи и не позволяетъ имъ колебаться. Отсюда сила, величіе ихъ характера и языка. Виновность ихъ и невинность также представляютъ особенный харатеръ; они принимаютъ на себя виновность какъ слѣдствіе своихъ дѣйствій; они не дѣлаютъ различія между дѣйствіями и волею. Также они не желаютъ возбуждать состраданія или жалости. Патетическое, соединяющееся съ ними, принадлежитъ къ высшему роду. Таковъ характеръ древнихъ лицъ.

3. *Развязка* подобнаго дѣйствія не можетъ быть разрушеніемъ противоположныхъ силъ. Въ концѣ дѣйствія должна опять явиться гармонія, что достигается многими способами. Какой бы ни былъ видъ развязки, душа, сначала сильно потрясенная картиною борьбы и судьбы героевъ находитъ опять миръ и тишину въ религіозномъ и нравственномъ чувствѣ. Однако это не эффектъ, произведенный зрѣлищемъ награжденной добродѣтели и наказаннаго преступленія. Идея наказанія и награды не есть трагическая, но зрителя увлекаетъ глубокое чувство согласія нравственныхъ силъ, борющихся на сценѣ.

Также не идея *судьбы,* какъ говорили, слѣпаго рока, составляетъ основаніе греческаго театра. Нравственный, религіозный характеръ развязки составляется идеей отрѣшенной силы, которая сокрушаетъ и ниспровергаетъ планы людей, вводитъ опять въ свои границы личную страсть и волю, выставляетъ недостаточность ихъ и ничтожность ихъ усилій. Однако человѣкъ не подавляется слѣпою неразумною силою, что вмѣсто возбужденія нравственнаго впечатлѣнія возбудило бы въ душѣ негодованіе.

Общая развязка происходитъ различнымъ образомъ. Когда лицо слишкомъ тождествуется съ страстью, такъ что не можетъ отдѣлиться отъ ней, то оно должно быть принесено въ жертву, погибнуть. Иногда возможно бываетъ согласіе и примиреніе. Такова развязка въ *Евменидахъ*. То наконецъ примиреніе совершается въ душѣ самого героя какъ въ *Филоктетѣ*, только здѣсь по внѣшней силѣ, по волѣ боговъ. То оно представляется глубже внутреннею перемѣною, нравственнымъ преобразованіемъ, очищеніемъ и прославленіемъ героя, какъ въ *Едипѣ, въ Колоннѣ*.

Во всѣхъ этихъ пунктахъ новѣйшая трагедія существенно разнится отъ древней.

Если основаніе нравственныхъ силъ есть основаніе древней трагедіи, то въ новѣйшей основаніе дѣйствія, пружины, заставляющія лице дѣйствовать суть личныя чувства, каковы: любовь, честь, честолюбіе, слава. Эти побужденія могутъ имѣть возвышенный характеръ; чтобы не казаться ложными, они должны опираться еще на какое либо прочное основаніе, сочетаться съ идеями, общими интересами человѣка, семейства, религіи, государства; то тѣмъ не менѣе они представляютъ характеръ глубоко личный и недѣлимый.

Слѣдовательно, эти причины не такъ просты, а приводятся въ частность и въ различіе, во вторыхъ не такъ чисты, или болѣе подвержены измѣненію и порчѣ. Все, препятствующее личной страсти, необходимо удалить. Неправосудіе и преступленіе займутъ болѣе мѣста, особенно примутъ характеръ расчитанной безнравственности, неизвѣстной лицамъ древнихъ, хотя преступленіе для преступленія, испорченность для испорченности должны быть изгнаны изъ представленія.

Цѣль дѣйствія можетъ однако увеличиться, въ противоположность съ личнымъ характеромъ побужденій и дѣйствій, можетъ развиться даже въ формѣ нравственной истины, философской идеи, какъ въ Фаустѣ, представлять характеръ великаго общаго интереса, какъ въ трагедіи Валленштейнъ. Но очевидно, здѣсь господствуетъ не общая а нравственная сторона. Личная страсть, любовь, честь играютъ первую роль. Характеры, представляющіе эти общіе интересы или эти идеи въ особенности заняты собою и такими чувствами какъ тождествующимися съ ихъ собственнымъ бытіемъ; сравните въ семъ отношеніи *Гамлета* съ Орестомъ. Въ основаніи, положеніе то же, однако характеры и по-

бужденія различны. Орестъ забываетъ себя и думаетъ только объ отцѣ и оракулѣ приказывающемъ отмстить за него. Равнымъ образомъ, онъ твердъ, рѣшителенъ, непоколебимъ въ своемъ намѣреніи. Гамлетъ съ своимъ меланхолическимъ характеромъ весь погруженъ въ себя, нерѣшителенъ, слабъ, зависимъ отъ обстоятельствъ.

Разность ощутительна болѣе всего, когда хотятъ изучать *характеры и положенія*. Древніе герои, увлекаемые къ дѣйствію какимъ либо нравственнымъ началомъ тверды, рѣшительны въ своемъ намѣреніи; они противоположны другимъ характерамъ также простымъ и твердымъ, поставленнымъ въ простое положеніе. Новѣйшія лица напротивъ; съ самаго начала брошены во множество отношеній и связей, непозволяющихъ имъ рѣшаться тотчасъ. Тогда борьба и рѣшимость зависятъ болѣе отъ личнаго характера. Послѣдній развивается не въ силу данныхъ началъ, но чтобы остаться вѣрнымъ самому себѣ. Греческій герой, стоя на своей высотѣ, также вѣренъ себѣ, но потому, что тождествовался съ своимъ дѣломъ и съ нравственнымъ началомъ, которое онъ представляетъ. Новѣйшій герой рѣшается болѣе по своимъ занятіямъ и личнымъ расположеніямъ или по внѣшнимъ обстоятельствамъ. Нравственность цѣли и нравственность характера—случайны. Гегель трактуетъ еще объ одномъ изъ прежнихъ пунктовъ: о слабости характеровъ. Сужденія о новѣйшемъ театрѣ собразны съ возвышеннымъ и строгимъ образомъ сужденія объ искусствѣ вообще.

Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь большая опасность для новѣйшаго театра. Противорѣчія, безъ сомнѣнія находятся въ человѣческой природѣ, и драма служитъ имъ картиной, но поэтъ никогда не долженъ забывать, что нерѣшимость, какъ основаніе харатера, есть отсутствіе характера. Трагическое дѣйствіе занято какимъ нибудь столкновеніемъ, если вводится борьба въ душу дѣйствую-

щаго лица, то сначала нѣтъ ничего отважнаго. Эта запутанность въ самомъ дѣлѣ можетъ показать слабость, отсутствіе, темноту или смѣшеніе идей, двойную или неполную натуру. Совсѣмъ иначе бываетъ когда характеръ твердый, рѣшительный стоитъ между двухъ обязанностей, между двухъ началъ равно священныхъ и принужденъ производить выборъ между ними. Тогда нерѣшительность не въ характерѣ, а въ положеніи. Лицу позволено еще минутно блуждать въ какой нибудь страсти, противоположной истинной ролѣ, лишь бы оно вышло изъ этой неудобности, или погибло въ ней Здѣсь источникъ патетическій, хотя часто непріятнаго и жалкаго эффекта. Избрать самую неизвѣстность, противорѣчіе, сомнѣніе, слабость сюжетомъ и основаніемъ представленія, дѣлать изъ него идеалъ, такъ чтобы нравственная истинна состояла въ томъ, чтобы показать, что никакой характеръ не вѣренъ въ себѣ и сообщить это впечатлѣніе, эту болѣзнь душѣ зрителя — значитъ портить искусство. Поэтъ, дающій этотъ урокъ, есть софистъ на сценѣ.

Въ дѣйствительной жизни, препятствія встрѣчаемыя человѣческою волею и сопротивленіе, которое надобно имъ противопоставить, суть достаточное свидѣтельство человѣческой слабости. Нерѣшимость, какъ цѣль представленія, какъ идеалъ характера, не знающаго, чего онъ хочетъ и что дѣлаетъ, можетъ быть жалкимъ и опаснымъ эффектомъ.

Дать этому зрѣлищу какой нибудь моральный смыслъ, одно средство: показать, что всѣ перемѣны и эти нерѣшимости ведутъ или къ сумасшествію или къ смерти. Такъ Шекспиръ показываетъ намъ слабые и не рѣшительные характеры: сумасшествіе, раждающееся отъ слабости въ королѣ *Лирѣ* и смерть, какъ слѣдствіе нерѣшимости въ *Гамлетѣ*.

Другія его лица, при всей испорченности при всемъ развратѣ показываютъ несокрушимую энергію воли. *Макбетъ*, *Отелло, Ричардъ III.* Борьба великой души, картина борьбы героя, трудящагося надъ собственною гибелью, составляетъ тогда трагическій нравственный эффектъ.

Новѣйшая трагедія не менѣе разнится отъ древней трагедіи способомъ *развязки*, какъ и развязкою дѣйствія и характеромъ лицъ. Въ древней трагедіи поддерживаетъ согласіе нравственныхъ идей отрѣшенное правосудіе, въ формѣ судьбы. Лица погибаютъ потому что побужденія ихъ исключительны. Вотъ высокая нравственность этого зрѣлища. Если такая мысль существуетъ въ новѣйшихъ піесахъ, то оказывается неопредѣленно, потому что лица дѣйствуютъ по интереснымъ, личнымъ побужденіямъ. Кромѣ того, такъ какъ *испорченность* очень велика и какъ преступленія совершаются лицами болѣе обдуманно, то идея *наказанія* является въ развязкѣ, что болѣе нравственно, но не такъ поэтически и болѣе сходно. Часто катастрофа состоитъ въ томъ, что лица сокрушаются о силу болѣе крѣпкую, общество, устроенный порядокъ и сами себѣ готовятъ разрушеніе (*Карлъ Мооръ, Валленштейнъ*). Тогда они должны сохранять чувство своей силы и своего величія, и свобода, показанная рокомъ, должна имѣть чувство своего достоинства, превосходства, чтобы характеръ сохранилъ неуклонно до смерти невозмутимую энергію. Вотъ картина человѣческой свободы, представляющаяся намъ.

Наконецъ, если несчастіе кажется зависитъ единственно отъ случайности обстоятельствъ, если спектакль представляетъ намъ измѣнчивости человѣческія, то чувство меланхолической печали, внушаемое намъ, не должно раждаться изъ рока, чисто матеріальнаго и ужаснаго. Такая развязка можетъ насъ тронуть, опа тревожитъ

насъ, но не производитъ истинно трагическаго ужаса, представляющаго какую нибудь нравственную идею. Чтобы миръ возстановился въ душѣ внѣшніе случаи и катастрофа должны согласоваться съ основаніемъ характера самого героя. Таковъ нравственный смыслъ характера *Гамлета*, гдѣ всюду чувствуешь, что судьба героя изображена въ его характерѣ. Также въ *Ромео* и *Юлія* развязка раждается изъ противорѣчія этихъ натуръ, съ міромъ, въ которомъ онѣ поставлены. Тогда результатъ есть впечатлѣніе меланхолической печали на душу зрителя.

Сравненіе древней комедіи съ новѣйшею гораздо менѣе развито. По Гегелю, политическое вообще есть, личность, поставляющая въ противорѣчіе собственныя дѣйствія, которая разрушая свою волю употребляемыми средствами не теряетъ своей веселости въ томъ, что явила противное своей цѣли.

Здѣсь, говоритъ онъ, истинно комическое, идея, служащая основаніемъ древней комедіи. Потому лицо бываетъ комическимъ столько, сколько само не принимаетъ серьезно цѣли искомой его волею. Равнымъ обр. когда она падаетъ въ своихъ предпріятіяхъ, то оставляетъ свою цѣль и опять находитъ себя, становится выше событій, такъ что рѣшительно разрушается только незначительное, ложное. Личность остается цѣла и неподвижна.

Таковъ по Гегелю главный характеръ древней комедіи, таково комическое Аристофана. Разность между ихъ лицами та, что они комическія сами по себѣ и никогда не считаютъ себя серьезными.

Уже Плавтъ и Теренцій удаляются отъ этого характера; противоположное направленіе состоитъ въ томъ, что комическое лицо принимаетъ свою цѣль серьезно, забавенъ для зрителя, а не для самого себя, это шутка

болѣе прозаическая, которая представляетъ ѣдкій тонъ и удовлетворяетъ насмѣшливость ума. Гегель, взявши это начало, прилагаетъ его къ оцѣнкѣ комедіи новѣйшей, которую судитсъ очень строго.

Какъ моралистъ онъ сильно указываетъ злоупотребленія. Очень справедливо, комедія, не исправляя нравовъ, осмѣивая смѣшное, бываетъ школою порока и лжи. Часто она представляетъ сплетеніе интригъ и лукавства направленныхъ противъ всего благороднаго и почтеннаго въ свѣтѣ. Въ заключеніе, говоритъ онъ, что новѣйшая комедія представляетъ частные интересы и личные характеры съ ихъ нравами хитрыми, смѣшными, оригинальностью и глупость; но въ ней нѣтъ откровенной веселости, которая характеризуетъ комедію Аристофана. Эту веселость, этотъ глубокій юморъ находитъ онъ только въ комедіяхъ *Шекспира*.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

I. Взглядъ на сочиненія и труды Нѣмцевъ, прежде появленія Естетики Гегеля.

Цѣль этого опыта состояла въ томъ, чтобы дополнить переводъ и облегчить разумѣніе книги Гегеля, при передачѣ ея на нашъ языкъ; не думаемъ, чтобы мы сдѣлали многое для сочиненія, которое по мнѣнію отличныхъ и безпристрастныхъ писателей (*) занимаетъ первое мѣсто между твореніями изданными въ Германіи о философіи изящныхъ искусствъ.

Дополняя важный недостатокъ въ нашей литературѣ, мы полагали полезнымъ распространить новыя идеи, глубокія, истинныя, обильно изложенныя въ этой книгѣ, могущія дать высокое нравственное направленіе искусствамъ, и обширное, болѣе солидное направленіе современной критикѣ. Проникнутые этою мыслью, мы

(*) Вотъ, что говоритъ Штауденмайеръ, одинъ изъ противниковъ Гегеля, опровергавшій его систему со стороны католичества: «Съ удовольствіемъ сознаюсь, *Естетика* Гегеля содер«житъ много вещей, не только истинныхъ, глубокихъ, изящныхъ, «превосходныхъ, но даже классическихъ, выше которыхъ ничего «не появлялось. Только я не одобряю его общихъ изложеній, его «началъ... Однако утверждаю и полагаю, многіе согласятся со «мною, что Естетика—мастерское произведеніе автора.» Тоже говорилъ М. Ф. *Тиршъ* въ своей *общей Естетикѣ*.

не торопились произносить свой судъ, а представили читателю полное знакомство съ этимъ сочиненіемъ, и въ частяхъ и въ цѣломъ. И вотъ наше извиненіе — въ длинномъ анализѣ.

Таже причина, прежде заключенія общею оцѣнкою заставляетъ насъ бросить взглядъ на труды предшествовавшіе и приготовившіе появленіе этой книги въ Германіи. Иначе невозможно понять частную услугу отличающую ее, успѣхъ, который она сообщила наукѣ, замѣтить ея недостатки и неполноту.

Наука изящнаго и философское изученіе художественныхъ произведеній вполнѣ сообразны съ натурою Германскаго генія поэтическаго и созерцательнаго, ентузіастическаго, потому рано и пламенно были обработываемы націею, которая цѣлое столѣтіе въ полномъ смыслѣ шла по обширному полю мысли.

Почти всѣ отличные умы Германіи, философы, поэты, артисты, критики, археологи, историки занимались вопросами о натурѣ изящнаго и искусства въ себѣ, или въ отношеніи къ религіознымъ вопросамъ, нравственнымъ и литературнымъ, съ которыми они тѣсно соединены. Оттого явилось множество сочиненій разнаго достоинства, въ разномъ духѣ, сообразно направленію авторовъ и системъ. Въ этомъ краткомъ обзорѣ представимъ только главныя.

Въ этихъ изслѣдованіяхъ и сочиненіяхъ легко отличить два противоположныя направленія и приложеніе двухъ различныхъ методъ. У однихъ преобладаютъ отвлеченное созерцаніе и метафизическій или психологическій методъ. Другія обязаны главнымъ образомъ непосредственному изученію художественныхъ произведеній и историческому методу. Главную ихъ заслугу составляютъ описательная часть, отрывочныя замѣтки и подробная критика. Но теорія еще слаба, не всегда

исполнена самосознанія или не имѣетъ глубины и понятности.

Баумгартенъ, ученикъ Вольфа, первый началъ изслѣдовать изящное какъ предметъ особенной науки и далъ ей имя *Естетики*. Однако подъ вліяніемъ господствующаго тогда поверхностнаго догматизма и сухой формальности негеніальныхъ продолжателей философіи Лейбница, новая наука не могла имѣть счастливыхъ успѣховъ. По Баумгартену изящное есть совершенство неясно понимаемое. Слѣдовательно, красота находится не въ предметахъ, а только въ нашемъ духѣ. Идея изящнаго есть *чувство* и служитъ возбужденіемъ способностямъ души, нисшимъ въ сравненіи съ разумомъ. Потому, Естетика, громко провозглашенная, ниже нравственности и логики, или смѣшивается съ ними.

Преемники Баумгартена, изслѣдывая начало такъ дурно опредѣленное, дѣйствительно ввели понятіе изящнаго въ классъ логическихъ идей или въ нравственный взглядъ совершенства и сообразности съ благомъ. Другіе, привязываясь къ чувственному элементу, видѣли въ красотѣ только физическую сторону. Общій характеръ этой эпохи и школы, не смотря на многія справедливыя замѣчанія, есть: прикрыть скудное основаніе, не имѣющее истиннаго интереса отвлеченными или неопредѣленными общностями, или представить сокращеніе идей со всѣми техническими подробностями. Таковы сочиненія *Мендельзона*, Зульцера, Мейера и проч.

Одинъ человѣкъ съ изящнымъ чувствомъ на той степени, гдѣ вкусъ становится геніемъ, вывелъ науку искусства съ сухой и безплодной дороги. *Винкельманъ*, изученіемъ, наблюденіемъ отличныхъ произведеній греческой скульптуры достигъ до того, что сталъ понимать природу античнаго идеала въ его прекрасной и чистой простотѣ. Результатомъ его изслѣдованій, изло-

женныхъ главнымъ образомъ въ *Исторіи искусства*, было возбужденіе всеобщаго энтузіазма къ красотѣ греческой и внушенія страсти къ историческимъ и археологическимъ розысканіямъ.

Но Винкельманъ былъ небольшой философъ и при всемъ тогдашнемъ нерасположеніи ученыхъ къ созерцаніямъ въ изученіяхъ твореній воображенія нельзя не сказать, слабость его историческихъ взглядовъ не мало запутала его послѣдователей и заставила науку войти въ старую колею. Самъ онъ не вполнѣ уразумѣлъ идеальную красоту, къ которой внушилъ уваженіе къ твореніямъ древности и характерамъ и сословіямъ которой научилъ удивляться. Подражатели еще меньше понимали его. Въ идеалѣ они видѣли большею частію только пустую отвлеченность, какую то общую форму, безразличный типъ красоты безъ выраженія и жизни, а жизненный личный элементъ ускользнулъ отъ нихъ. Въ тоже время они поставили цѣлью новѣйшему искусству—подражаніе древнему искусству и тѣмъ разрушили всякую оригинальность.

Ложное направленіе привело возраженія. Геніальный, умный *Лессингъ*, нападая на Винкельмана и его почитателей старался возстановить въ искусствѣ недѣлимую сторону, натуральность и, какъ самъ называлъ, *характеристику*. Главною цѣлью его живой, чистой критики было освободить искусство и поэзію отъ условныхъ правилъ или этикета французскаго театра. Послѣ Клопштока онъ болѣе всѣхъ писателей способствовалъ перевороту въ литературѣ и освобожденію Германскаго генія отъ ига французской литературы.

Не въ своемъ театрѣ и своей критикѣ онъ увлекъ начало натуральнаго даже за должныя границы. Въ тоже время по недогадливости онъ подчинилъ литературу другому вліянію, провозгласилъ первенство Аристоте-

левой Пiитики, и въ странномъ увлеченiи даже сравнивалъ ее съ началами Евклида, какъ неизмѣнное правило вкуса и кодексъ драматическаго искусства.

Въ Лаокоонѣ онъ ясно замѣчаетъ различiе между искусствомъ рисованiя и поэзiей, но безпрестанно смѣшиваетъ скульптуру съ живописью и не подозрѣваетъ разности этихъ двухъ искусствъ. Критика его, полная генiальныхъ замѣтокъ, съ живымъ и яснымъ стилемъ, не имѣетъ обширности, силы и понятности. Лессингъ родился для полемики. Въ теорiи его идеи неопредѣленны, шатки, часто противорѣчащи, не могутъ составить цѣлаго корпуса науки.

Но какъ бы ни было, живымъ и интереснымъ изслѣдованiемъ всѣхъ вопросовъ онъ умѣлъ въ Германiи поддержать и распространить вкусъ къ высокой критикѣ.

Всѣ эти опыты составляли только приготовленiе къ высшимъ созерцанiямъ и къ болѣе обширнымъ изслѣдованiямъ. Второй перiодъ Естетики открывается появленiемъ Философiи *Канта*. Глубокiй мыслитель, долженствовавшiй возродить, или лучше, основать нѣмецкую философiю ввелъ въ вопросы объ изящномъ свой могучiй анализъ и свою строгую критику. Въ критикѣ чистаго разума Кантъ опредѣляетъ характеры *идеи изящнаго* и отдѣляетъ ее отъ другихъ понятiй человѣческаго духа, то есть отъ полезнаго, добраго и совершеннаго. Далѣе, подчиняетъ тому же анализу сужденiе о *высокомъ*. Наконецъ, онъ старается опредѣлить натуру и цѣль искусства. Этотъ трудъ составляетъ не менѣе лучшую часть системы Канта. Но онъ очень неполонъ и содержитъ тѣже недостатки его философiи. Если Кантъ призналъ многiе характеры изящнаго и высокаго, то не опредѣляетъ истинной его природы. Онъ приводитъ высокое и изящное къ субъективному взгля-

ду и отвергаетъ ихъ *объективную* реальность. Изящное относится къ душевнымъ способностямъ, къ чувствительности, воображенію, вкусу; оно есть плодъ свободной игры воображенія и предметъ какого-то общаго чувства. Потому, строго судя, нѣтъ науки изящнаго. Естетика становится отраслью психологіе и логики. Что касается искусства, то натура его также унижена. Оно есть твореніе генія, но геній дѣйствуетъ по законамъ, не имѣющимъ ничего отрѣшеннаго.

Классификація искусствъ у Канта странная и показываетъ слабость его ученія. Его описаніе чувствъ, сопровождающихъ изящное, обильно справедливыми и тонкими наблюденіями.

Противъ идей Канта объ изящномъ, объ искусствѣ живо возставалъ *Гердеръ*, какъ врагъ его метафизики. Но брань безсильная, чтобы устоять противъ учителя новой системы; требовалось что нибудь больше, кромѣ неопредѣленныхъ идей, облеченныхъ богатымъ картиннымъ стилемъ.

Въ школѣ Канта Естетику обработывали по духу, методу и началамъ учителя безъ его глубины и оригинальности. Психологическая метода *анализовъ* не можетъ вознаградить сухости науки и ложнаго метафизическаго взгляда. Таковъ характеръ сочиненій: *Бендарида, Гейденриха, Круга, Гейзингера, Дельбрюка* и всѣхъ подобныхъ сочиненій, вышедшихъ изъ этой школы.

Изъ частныхъ сочиненій объ Естетикѣ, внушенныхъ философіею Канта, должно дать особенное мѣсто опытамъ *Шиллера*. Глубоко—философскій геній поэта хотя связанъ былъ узами Кантова идеализма, но умѣлъ разгадать задачу искусства, то есть примиреніе двухъ элементовъ изящнаго и двухъ великихъ способностей, понимающихъ его: чувствительности и разума.

Кантъ уже поставилъ его на этотъ путь. Шиллера вдохновила эта мысль; онъ развилъ ее сильно и оригинально, особенно въ своихъ письмахъ объ Естетическомъ воспитаніи. Но онъ не умѣлъ совершенно освободиться отъ субъективнаго взгляда, ни возвыситься до общей и полной теоріи. Въ другихъ сочиненіяхъ, заслуживающихъ лучшей извѣстности, онъ разбираетъ многіе вопросы, высоко интересные психологически о *высокомъ*, *патетическомъ*, *наивномъ* и *сантиментальномъ*, объ отношеніяхъ искусства къ морали. Жалко, что стиль его, полный энергіи и блеска, слишкомъ испещренъ кантовскою терминологіей.

Извѣстно, что *Гете* посвятилъ всю жизнь на изученіе художественныхъ произведеній и произведеній природы. Результаты этихъ изысканій и изслѣдованій разсѣяны во множествѣ его сочиненій. Въ нихъ преобладаетъ историческая и описательная часть, съ глубокими геніальными и истинными замѣчаніями. Отличительный его характеръ есть глубокое чувство искусства и разумѣніе изящнаго во всѣхъ его формахъ. Замѣтно, онъ олицетворяетъ вопросы, со стороны противоположной Канту и Шиллеру, съ объективной стороны, какъ говорятъ Нѣмцы, которая приличнѣе пантеистическому, реальному генію. Впрочемъ теорія у него слаба, или ничтожна. Гете самъ понимаетъ, что онъ мало способенъ къ созерцанію. Общія его идеи объ искусствѣ и объ изящномъ мало согласны сами съ собою и почерпнуты въ разныхъ источникахъ. Онъ открыто объявляетъ себя на сторонѣ характеристики. Позже онъ, кажется, склоняется къ новой философіи. Обыкновенно онъ дѣйствуетъ безъ всякой системы.

Философію Канта смѣнила философія *Фихте*, которая есть таже Кантова, только доведенная до послѣднихъ крайностей. Конечно, она еще менѣе благопріятствовала успѣхамъ Естетики и изученію искусства.

Въ этой отвлеченной метафизикѣ, въ отрицаніи реальности, не могла найти мѣста отдѣльная, независимая идея изящнаго. Въ отношеніи къ искусству онъ какъ бы задохся въ этой системѣ, которая сосредоточиваетъ міръ въ *я*, дѣлаетъ изъ натуры границу человѣческой свободы и міра ея творенія. Сторона, которой возвышается и внушаетъ уваженіе эта философія есть ея нравственность. Но новѣйшій стоицизмъ, безъ мѣры возвышающій силу воли, не можетъ терпѣть рядомъ съ собою уваженія къ изящному искусству въ его свободной ясности.

Фихте подчиняетъ и заставляетъ искусство служить нравственности. Добродѣтель, по его мнѣнію, состоитъ въ борьбѣ человѣка съ природою, въ поддержаніи тріумфа свободы человѣка, который долженъ преобразовать послѣднюю по своему. Искусство воспроизводитъ борьбу и выказываетъ ее. Итакъ, оно есть приготовленіе къ нравственности, а цѣль его—открывать творческую силу ея. Впрочемъ, Фихте даже не понималъ часто этого начала, и выражаясь неопредѣленно, выводитъ изъ искусства дѣло чувства.

Хотя эта система не способна была дать наукѣ изящнаго сильное побужденіе, но она подала поводъ къ оригинальному развитію въ частномъ направленіи; она породила такъ называемую систему *ироніи* въ искусствѣ, довольно хорошо соотвѣтствующую въ литературѣ *юмористическому* роду, котораго знаменитымъ представителемъ былъ въ Германіи, какъ извѣстно, *Жанъ Поль*.

Жанъ Поль самъ составилъ очень умное сочиненіе объ Естетикѣ замѣчательное по оригинальнымъ и тонкимъ взглядамъ. Конечно, кто же могъ изложить теорію *комическаго юмора* лучше писателя, который представляетъ образецъ его въ своихъ сочиненіяхъ? При-

томъ, она очерчена весьма геніально, пламеннымъ языкомъ, не достижимымъ ни для какого другаго сочиненія. Но не смотря на заслуги, книга въ цѣломъ и своихъ началахъ слаба Жанъ-Поль писатель, а не метафизикъ; онъ опирается на самыя посредственные авторитеты, не умѣетъ ни разсуждать ни устроивать своихъ идей.

Начало *ироніи*, поверхностно очерченное Жанъ-Полемъ, пламеннымъ юмористомъ, возвышено было *Сольгеромъ* до степени метафизической теоріи. По ученію этого мыслителя, мало извѣстнаго во Франціи, но уважаемаго въ Германіи искусство имѣетъ цѣлью открывать человѣческому сознанію ничтожество конечныхъ вещей и событій дѣйствительнаго міра. Потому генію свойственно становиться на высшую точку ироніи, которая смѣется надъ вещами сотвореннаго міра, надъ интересами, борьбою и страстями человѣческой жизни, нашими радостями и нашими страданіями и надъ этою трагикомедіею распространяетъ неподвижную силу отрѣшеннаго.

Въ особенномъ сочиненіи (Ервинъ) Сольгеръ замѣчательнымъ образомъ трактовалъ вопросъ объ изящномъ. Притомъ, онъ пробовалъ обнять цѣлость естетической науки (Vorlesungen über Aesthetik). Съ рѣдкимъ знаніемъ искусства онъ также изслѣдовалъ многіе частные вопросы исторіи и критики; (оставшіяся сочиненія и переписка, изданная Тикомъ и Раумеромъ); но оказался болѣе метафизикомъ—и взглядъ его былъ неудовлетворителенъ.

Вотъ главныя развитія, которыя приняла въ Германіи Естетика подъ вліяніемъ ученія Канта и Фихте. Третій періодъ открылся для ней, когда открылась новая сторона нѣмецкой философіи, именно во время *Шеллинга* и *Гегеля*.

Тогда наконецъ искусство пріобрѣло самосознаніе, а наука, взявши его своимъ предметомъ, приняла истинное свое направленіе. Философія Шеллинга имѣла одинъ результатъ—рѣшительное освобожденіе искусства и науки изящнаго. Подобной услуги достаточно было бы указать ей блистательное мѣсто въ исторіи человѣческаго духа.

Впрочемъ, все уже благопріятствовало этому новому ходу и все приготовило это освобожденіе. Кругъ критики и исторіи значительно увеличился изслѣдованіями религій, языковъ и восточной литературы, литературы среднихъ вѣковъ, возстановленіемъ христіанскаго искусства, возбужденіемъ удивленія къ твореніямъ Данте и Шекспира, изученіемъ испанскаго театра и расположеніемъ къ народной поэзіи. Древняя классификація и утвердившіяся правила оказывались слишкомъ тѣсными, что бы обнять или объяснить столь разнообразныя произведенія генія народовъ во всѣхъ эпохахъ. Началась новая эра, въ которую искусство олицетворялось какъ одна изъ основныхъ формъ развитія человѣческаго духа.

Между писателями, наиболѣе способствовавшими этому перевороту, уже давно готовимому твореніями Клопштока, Лессинга, Гердера, Гете и др. высшее мѣсто принадлежитъ братьямъ *Шлегелямъ*. Разныя ихъ ученыя сочиненія, филологическія, историческія и критическія, ревность и умъ, открытыя ими въ полемикѣ, оригинальный и новый способъ изслѣдованія вопросовъ искусства и литературы, много послужили къ разрушенію древнихъ границъ и положенію основаній болѣе обширной и болѣе умной критики.

Однако, не смотря на критическій и авторскій ихъ талантъ и всеобъемлющую ученость ихъ, нельзя отвергать, исключая другихъ недостатковъ, что философскія

ихъ претензіи въ особенности были не совсѣмъ основательны. Теорія у нихъ поверхностна и не имѣетъ истинной оригинальности. Она или начало ироніи, которую. Шлегель употребляетъ и развиваетъ въ своей *Люциндѣ*, пока не оставилъ ее совершенно, то какъ въ сочиненіяхъ В. Шлегеля смѣсь идей юмористической школы и *Новалиса*, или пустой отблескъ, напрасно отвергаемый, философіи Шеллинга.

Преобладаетъ у нихъ въ особенности отрицательная сторона, способная для критики. Что бы обнять всѣ эти сочиненія, объяснить всѣ формы искусства и литературы, требуется не только умъ съ другими понятіями, но и какое нибудь новое движеніе въ созерцательномъ порядкѣ. Философія Шеллинга удовлетворила этой потребности.

Основное начало этой философіи всѣмъ извѣстно, именно, покушеніе примирить противоположныя начала, вводя ихъ въ какое нибудь высшее начало. Безконечное и конечное, идеальное и реальное, субъективное и объективное, всѣ предѣлы бытія и мысли, отдѣльныя или противоположныя въ прежнихъ системахъ, соединяются и сливаются въ нѣдрѣ высшаго единства, котораго они суть проявленіе и развитіе. Отсюда идея системы тождества данная этой философіи. Цѣль ея понять и показать всюду точную аналогію и гармонію вещей въ различныхъ частяхъ физическаго и нравственнаго міра. Мы не можемъ судить объ ней собственно, а только по отношенію ея къ сюжету, занимающему насъ. Нельзя отвергать, чтобы это понятіе неблагопріятствовало взгляду на изящное и изслѣдованіямъ объ искусствѣ, ибо изящное именно есть гармонія двухъ началъ бытія, идеи и формы, сущности и реальности, невидимаго и видимаго. Притомъ эта система, поставляющая жизнь и мысль на всѣ степени лѣстницы существа, одушевляющая природу и разсматривающая ее

какъ проявленіе божественной мысли, находилась въ истинно счастливомъ состояніи, чтобы понять искусство и высокое его назначеніе. Искусство уже не подражаніе природѣ, ни осуществленіе отвлеченнаго идеала понимаемаго чистою мыслью, а представленіе скрытаго начала, одушевляющаго вещи. Сама природа подражаетъ идеямъ, искусство соперничаетъ съ нею. Оно представляетъ жизнь, мысль, духъ въ самомъ тѣсномъ пространствѣ, но съ болѣе ясными, прозрачными символами. Природа есть зеркало всемірнаго духа, искусство есть высшій и яснѣйшій его образъ. Природа, Божественная поэма, исторія — божественная эпопея. Исторія превосходитъ и природу и искусство тѣмъ, что все отдѣльное въ физическомъ и нравственномъ мірѣ, все соединяется и примиряется въ твореніяхъ генія.

Во вдохновеніи артиста встрѣчаются роковая дѣятельность и дѣятельность свободная, произволъ и углубленіе, сознаніе и свобода. Эти двѣ дѣятельности: *безсознательная* и *сознательная* составляютъ генія. Художественное твореніе, плодъ вдохновенія доставляетъ намъ созерцаніе этого согласія и вообще гармонію вещей, возстановленную въ нѣдрѣ ихъ начала или въ божественной природѣ.

Потому у искусства—особенное, отдѣльное назначеніе, его свобода объявлены. Цѣль его не есть уже просто копировать природу, но соперничать съ нею, открывать намъ божественную силу дѣйствующую въ мірѣ и ея развитіе, доставить намъ созерцаніе этой гармоніи составляющей его сущность и также находящуюся въ основаніи существъ и явныхъ противоположностей дѣйствительнаго міра. Такъ оно имѣетъ власть переносить насъ въ идеальный міръ или сводить нѣкоторымъ образомъ небо на землю. Оно въ сущности религіозно, даже есть *органъ* религіи, которая заимству-

етъ у него символы и образы. Однимъ словомъ, искусство есть высочайшее проявленіе духа.

Не будемъ говоритъ, что Шеллингъ вышелъ уже за цѣль въ этомъ апотеозѣ искусства. Онъ даже утверждаетъ, что если артистическая форма есть совершеннѣйшее выраженіе истины, то сама философія должна обратиться въ поэзію и въ мифъ (трансцендентный идеализмъ). Не смотря на преувеличеніе все же онъ первый освободилъ искусство и положилъ прочное основаніе наукѣ изящнаго. Въ тоже время онъ произвелъ огромное движеніе въ этомъ направленіи Ентузіазмъ его привился и къ его ученикамъ: философія Шеллинга не была чужда всѣхъ сочиненій, имѣвшихъ цѣлью познаніе искусства во всѣхъ его формахъ и во всѣхъ великихъ его памятникахъ. Но опасность была не въ далекѣ: смѣшеніе различныхъ сферъ мысли, тождество искусства, религіи и философіи, процессовъ и формъ имъ свойственныхъ, и отъ этого выходитъ пожертвованіе искусству. Сантиментальность, мистицизмъ и символизмъ всюду вторгаются въ науку и исторію. Франція не отреклась отъ этаго вліянія.

Съ другой стороны, Шеллингъ нисколько не развилъ своихъ началъ такъ, что бы составилась изъ нихъ однородная, полная система. Въ *трансцендентномъ идеализмѣ*, *въ урокахъ о методѣ академическихъ* занятій, въ краснорѣчивомъ словѣ о *рисовальныхъ искусствахъ*, въ открывкѣ о *Данте* въ *философскомъ отношеніи* и въ ученыхъ замѣчаніяхъ на Егинскіе мраморы, онъ высказалъ общія плодовитыя идеи, указалъ методъ, начерталъ нѣсколько раздѣленій или трактовалъ частные пункты, но не пускался обнимать науку въ ея совокупности. Составить систему онъ предоставилъ преемникамъ своимъ.

Изъ учениковъ его почти одинъ *Астъ* отважился вы-

дать полную теорію искусства. Трудъ его только очеркъ, въ которомъ часто ораторская форма не можетъ скрыть посредственности основанія. Подобныя творенія хороши какъ сокращенія науки уже здѣлавшей успѣхи, но могутъ остановить ее въ началѣ и не дать ей хода впередъ. Тоже можно сказать объ афоризмахъ *Герреса* на искусство.

Мы не помѣщаемъ въ эту категорію переходныхъ сомнѣній, которыя, какъ *Новалиса* (приверженецъ Фихте и близкій къ Шеллингу) содержатъ глубокіе взгляды, выраженные прекраснымъ языкомъ, или произведенія какъ Естетика *Шлейермахера*, которыя по изящному и свѣтлому развитію многихъ вопросовъ объ искусствѣ дѣйствительно могутъ служить къ распространенію вкуса. Должно еще упомянуть о нѣкоторыхъ частныхъ трактатахъ, которые какъ у *Бобрика* вышли изъ другой школы, именно *Гербарта* и имѣютъ частную заслугу психологическаго анализа съ тонкими замѣчаніями и образцовымъ языкомъ; наконецъ о менѣе серьезныхъ отрывкахъ, каковы *Вебера*, назначенныхъ для общества и свѣтскихъ людей.

Но всѣмъ этимъ сочиненіямъ недостаетъ соединенія двухъ условій, необходимыхъ для философіи искусства. Они—или отвлеченныя созерцанія, и простые психологическіе анализы, или историческія и критическія изслѣдованія, въ которыхъ замѣчаешь слабость теоріи. И такъ, остается соединить два взгляда, и, по соединеніи двухъ методовъ построить систему, которая бы обнимала науку искусства о всѣхъ ея раздѣленіяхъ, гдѣ начала и правила оживились бы положительнымъ знаніемъ и разумѣніемъ художественныхъ твореній.

Выполненіе такого требованія тѣмъ труднѣе, что требуетъ качествъ рѣдко соединимыхъ въ одномъ человѣкѣ и повидимому исключающихъ другъ друга. Тре-

бовался философъ, владѣющій въ одно время и метафизическимъ геніемъ и артистическимъ смысломъ, у котораго, притомъ, послѣдняя способность развита была бы долгимъ, серьезнымъ, разнообразнымъ изученіемъ искусства и ихъ произведеній во всѣхъ искусствахъ. Прибавимъ еще другія побочныя и однако здѣсь необходимыя качества, сильное и живое воображеніе съ вѣрнымъ вкусомъ, опытнымъ тактомъ, дабы имѣть возможность описать и характеризовать формы искусства и главныя произведенія литературы.

Никто больше Гегеля не владѣлъ подобными качествами; и вотъ почему курсъ Естетики, не смотря на свои пропуски и несовершенства, даже до сихъ поръ есть особенное твореніе, выше котораго ничего и долго ничего не явится.

Гегель имѣетъ то общаго съ Аристотелемъ, съ которымъ во многомъ сходенъ, что онъ имѣлъ умъ синтетическій и аналитическій, созерцательный и положительный. Никто не владѣлъ еще какъ онъ геніемъ, въ высшей степени систематическимъ и не простиралъ такъ далеко своихъ созерцаній.

Не наше дѣло изслѣдовать до какой степени онъ простеръ эту способность въ своей системѣ, но просто мы: подтвердимъ ее. Послѣ стольких изыскателей и владѣя высшимъ началомъ онъ получилъ возможность возвыситься до науки искусства и создалъ памятникъ, который дотолѣ созидался на самомъ узкомъ основаніи и который строили изъ скудныхъ, непрочныхъ матеріаловъ; онъ въ состояніи былъ понять планъ его, привесть въ порядокъ части, составить правильное, полное цѣлое.

Съ другой стороны, этотъ могучій умъ въ высшей степени отличался тѣмъ, чего недоставало Шеллингу, геніемъ вполнѣ воззрительнымъ, умомъ съ обширнымъ

взглядомъ, только неспособнымъ спускаться до мелочей и приложеній своего начала, то есть слѣдовать за развитіемъ идеи во всѣхъ ея формахъ и самыхъ дальнихъ послѣдствіяхъ, не имѣлъ ловкости разлагать вопросы во всѣхъ ихъ частяхъ, терпѣнія и прозорливости, которая составляетъ ихъ разсмотрѣвши со всѣхъ сторонъ, однимъ словомъ, не имѣлъ способности интересоваться частною, видовою, конкретною стороною вещей почти столькоже, сколько увлекался ихъ общею отвлеченною стороною.

Плодовитость, соединенная съ проницательностью, заставившая его бросать на мелочные пункты геніальные взгляды, новыя и глубокія замѣчанія изумляетъ самыхъ спеціальныхъ и самыхъ положительныхъ людей, наконецъ оригинальность объемчиваго духа, который усвоивая идеи другаго умѣетъ представить ихъ въ новомъ свѣтѣ, омолодить ихъ какимъ нибудь новымъ объясненіемъ. Думаю, неложно будетъ, если скажу, что невозможно не быть поражену соединеніемъ этихъ качествъ при чтеніи сочиненія, которое я перевелъ, анализировалъ а теперь пробую оцѣнить.

Извѣстно, самая интересная часть сочиненій Гегеля—его взгляды на исторію вообще и способъ объясненія событій или идей, которыхъ развитіе онъ начертываетъ. Часто порицали его за то, что онъ приводитъ факты къ своимъ систематическимъ взлядамъ, измѣняетъ ихъ или даетъ имъ другой видъ, чтобы заставить ихъ войти въ свои теоріи.

Положимъ, укоризны основательны; но множество объясненій истинныхъ, глубокихъ или геніальныхъ и плодовитыхъ всегда имѣютъ достоинство независимо отъ общей системы. Нигдѣ не открылось столько историческаго смысла, какъ въ томъ, что писалъ Гегель объ исторіи искусства.

Что касается знанія самихъ художественныхъ произведеній, легко видѣть, что у Гегеля оно есть плодъ непосредственнаго, личнаго наблюденія а не науки, изъ уроковъ, почерпнутыхъ въ книгахъ. Его разборъ памятниковъ искусства и литературныхъ сочиненій показываетъ, что онъ говоритъ не какъ ученый, а какъ человѣкъ, долго и терпѣливо ихъ изучавшій; видно, что они возбуждали въ немъ живой и продолжительный интересъ. Приведемъ здѣсь нѣсколько словъ, занятыхъ у его біографа.

«Конечно, жизнь Гегеля тѣмъ удобнѣе была для составленія Естетики, что обнимала всѣ періоды, какіе совершили развитіе этой науки у насъ въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ...» Гегель не былъ равнодушенъ ни къ какому произведенію; но, какъ видно, главнымъ образомъ изъ его смѣшанныхъ твореній, онъ тождествовался съ жизнью народовъ и ихъ литературою во всемъ ихъ объемѣ и даже въ ихъ самыхъ незначительныхъ проявленіяхъ. Также въ столь различномъ сношеніи и со внимательностію, отъ которой ничего не ускользало, онъ сохранилъ свою внутреннюю силу. Никогда онъ не оставался страдательнымъ зеркаломъ.

«Артистическія сокровища Берлина, выставки всякаго рода въ высшей степени возбудили въ немъ любовь къ искусствамъ. Гегель съ юношескою радостію, съ восторгомъ бросился на различные предметы, которые предлагалъ Берлинъ какъ пищу его художественному смыслу.

Онъ искалъ съ ненасытимымъ стремленіемъ, безъ утомленія, какъ концертовъ, театровъ, галлерей, составлялъ извлеченія, замѣтки для исторіи изящныхъ искусствъ.

Въ высшей степени не льзя отказать ему въ способности понимать и чувствовать изящное въ различныхъ

формахъ, принадлежащихъ каждому искусству, которое онъ представляетъ намъ.

«Онъ страстно любилъ музыку; для живописи имѣлъ врожденный взглядъ. Въ поэзіи былъ совершенно какъ дома. Къ скульптурѣ былъ весьма способенъ и постоянно въ ней усовершался.

Что касается способности его цѣнить художественныя и литературныя произведенія, то сами враги не отрицали въ немъ способности великаго критика. И въ самомъ дѣлѣ, можно только удивляться глубинѣ, съ которою онъ проникаетъ смыслъ великихъ созданій искуства, идеи, составляющія ихъ основанія и формы, въ которыя геній умѣлъ облечь ихъ. Особенно гдѣ касается великихъ артистовъ и лучшихъ ихъ твореній, Гомера, Данте, Рафаеля или Шекспира — тамъ верьхъ его критики. Притомъ нельзя отвергать твердости и тонкости его сужденій, плодовитости замѣчаній, дающей интересъ самымъ обыкновеннымъ предметамъ. Высшая заслуга этого великаго человѣка—убѣгать оригинальности тамъ, гдѣ онъ совершенно оригиналенъ; умѣть, во время, принимать чужое мнѣніе и защищать его неумолимо строго противъ ложной оригинальности и отважныхъ ипотезъ. Примѣръ тому оправданіе мнѣнія Вольфа о единствѣ въ поэмахъ Гомера. Конечно, многія его сужденія объ авторахъ и ихъ твореніяхъ рѣзки, односторонни, или чрезмѣрно строги. Онъ не чуждъ предразсудковъ своихъ соотечественниковъ. Иногда кажется онъ мелоченъ, но тогда онъ вполнѣ геніаленъ, онъ открываетъ дорогу и проводитъ первую бразду для критики.

Есть другое качество, которое и не предполагаютъ найти въ метафизикѣ, въ столь строгомъ умѣ, хотя его не лишенъ ни одинъ геніальный человѣкъ, именно, плодовитое, богатое воображеніе. Гегель въ

Германіи и во Франіи напоминаетъ все, что есть самаго отвлеченнаго и самаго темнаго въ философскомъ языкѣ и терминологіи. Думаютъ, что его идеи объ искусствѣ должны быть выражены языкомъ усѣяннымъ формулами и техническими терминами, отъ которыхъ бѣгутъ Музы. Оказывается, что удерживая свой языкъ, этотъ логистъ, создавшій столько странныхъ терминовъ, часто закрывающихъ идеи, даже неприступный посвященнымъ, умѣетъ въ менѣе трудныхъ вопросахъ, въ менѣе сухихъ сюжетахъ, цвѣтить свою мысль самыми живыми картинами и находить самыя счастливыя выраженія. Тогда онъ и логистъ и поэтъ. Формула и картина, отвлеченіе и метафора подаютъ у него другъ другу руку. Мысль его пламенная, роскошная, трудно развивается, но цвѣтистымъ стилемъ, полнымъ энергіи, величія, богатства и блеска. Отсюда трудности и невозможность буквальнаго перевода, отъ котораго мы должны были отказаться. Но тѣмъ скорѣе должны разувѣрить читателя прибавивъ, что мы постоянно старались въ точности сохранить и воспроизвесть цвѣтъ этого стиля. Легкія измѣненія, которыя мы позволили себѣ и потребованію нашего языка нисколько не измѣняютъ общей формы и дикціи свойственной автору, равно и основанія его мысли и достигаютъ до глубины корня и вещей.

Вотъ, что говоритъ по этому случаю издатель *Курса Естетики*, въ своемъ предисловіи: «Кто съ умомъ и любовію слѣдилъ за изустнымъ преподаваніемъ Гегеля, тотъ сознается, что его превосходство, кромѣ силы и обилія мыслей состояло въ невидимой темнотѣ, испускающей лучи въ цѣломъ, и внезапности, умѣстности его импровизаціи, откуда появлялись самыя умныя отличія, самыя геніальныя сближенія, самыя грандіозныя картины, самыя богатыя подробности и самыя обширныя замѣчанія.

Въ этой высокой бесѣдѣ духа съ самимъ собою и внутреннею истиной онъ находилъ, для воплощенія своей мысли, самыя энергическія слова, всегда новыя въ своемъ сближеніи, всегда благородныя и древнія въ своей странности. Но удивительны были порывы, внезапно посѣщавшіе его, искры генія, въ которыхъ мысль Гегеля самая личная и самая полная сосредоточивалась полнымъ неожиданнымъ образомъ. Тогда все, самое глубокое и ученое въ его душѣ, выражалось съ великою личностью его картинъ и мыслей, и производило неизъяснимый эффектъ на тѣхъ, которые были въ состояніи понимать его. Но внѣшняя сторона ученія понятна была только тѣмъ, которые тѣмъ болѣе свыкались съ нею, по долгой привычкѣ слушать профессора, гдѣ по видимому онъ самъ не затруднялся. Этихъ скорѣе затруднили бы легкость, лоскъ и изящная рѣчь. (Hegel's Werke T. X. стр. 27.).

Одинъ великій критикъ и знаменитый писатель, въ своихъ замѣчаніяхъ, впрочемъ очень благосклонныхъ на нашъ трудъ, не разъ изъявлялъ опасеніе касательно избранной нами системы перевода. Считаю обязанностью представить въ отвѣтъ 1. Кромѣ первой книги, которая анализирована и частію переведена, мы дѣлали и хотѣли сдѣлать истинный *переводъ* а не *преобразованіе*. Но буквальный переводъ былъ невозможенъ, это очевидно для всякаго, кто прочелъ хотя полстраницы Гегеля. 2. Мы переводили не сочиненіе вышедшее изъ подъ пера Гегеля, имъ изданное, или по его рукописи, но книгу, составленную по тетрадямъ его учениковъ и по запискамъ его импровизированныхъ лекцій. Отто, принявшій на себя эту трудную и щекотливую работу и съ большимъ талантомъ выполнившій ее, чтобы составить книгу изъ собранныхъ матеріаловъ, принужденъ былъ многое измѣнять, какъ можно видѣть изъ его предисловія стр. 7 и слѣд. Мы уклонялись отъ всякой воль-

ности издателя Гегеля. Перемѣны наши перемѣны всякаго переводчика, по генію и правиламъ своего языка, въ формѣ и конструкціи фразъ, въ убавкѣ и замѣщеніи терминовъ не измѣняющихъ ни мысли автора, ни цвѣта его стиля, но дѣлающихъ его яснѣе. Если Отто поступалъ такъ въ отношеніи къ Нѣмецкой публикѣ, то мы имѣли больше причинъ, мы, писавшіе для Французской публики совсѣмъ съ другими требованіями языка въ сравненіи съ Нѣмецкою. Кажется, всего лучше представить здѣсь слова Нѣмецкаго издателя.

«Читать и понимать — двѣ вещи различныя; самъ Гегель какъ видно изъ его рукописей, не писалъ такъ, какъ говорилъ. *И такъ, я не часто удерживался отъ перемѣнъ въ раздѣленіи, порядкѣ, построеніи различныхъ предложеній, оборотовъ, періодовъ*, напротивъ съ мелочною точностью старался вполнѣ воспроизводить, въ собственномъ колоритѣ, частныя выраженія, мысли и картины и по возможности удерживать колоритъ.

Безъ сомнѣнія, сочиненіе Гегеля каково оно теперь, далеко несовершенно, съ великими пробѣлами и неправильностями. Но оно памятникъ, величественный, достойный своего предмета, достойный того кто его воздвигнулъ. И теперь еще оно лучшимъ образомъ представляетъ настоящее положеніе естетической науки. Все, написанное потомъ въ Германіи объ изящномъ и искусствѣ, внушено Шеллингомъ или Гегелемъ. Правда, многіе пункты отдѣланы глубже или подробнѣе, ошибочные взгляды исправлены, придаточные вопросы обслѣдованы, явились многіе болѣе или менѣе уважаемые ученые и критическіе труды. Но наука изящнаго, философія искусства не сдѣлали шага впередъ, не прибавили ни одного *дѣйствительнаго* успѣха.

1. Между этими сочиненіями должно отличить *Вейссе, Систему Естетики*, какъ науку о красотѣ. Лейпцигъ.

1850. *Тирша, Общую Естетику*. Берлинъ 1848 и въ особенности *Фишера*, Естетику или *Науку Изящнаго* которой первыя двѣ части, явившіяся 1846, 1847 Лейпцигъ, заставляютъ съ нетерпѣніемъ ожидать остальныхъ.

II. Общая оцѣнка естетики Гегеля.

Мы не намѣрены здѣсь судить глубоко, тѣмъ менѣе спорить на нѣсколькихъ страницахъ о началахъ и идеяхъ, заключающихся въ Естетикѣ Гегеля. Мы должны ограничиться краткою оцѣнкою, нѣсколькими критическими замѣчаніями.

Во первыхъ, титулъ *Естетики*, данный этому творенію не вполнѣ приличенъ, это *Философія Искусства*. Анализъ идеи изящнаго, сужденія и чувства его сопровождающія, другія идеи, соединенныя съ нимъ напр. о высокомъ и другіе вопросы, составляющіе предметъ общей Естетики, если не вполнѣ опущены, то изслѣдованы только по отношенію своему къ искусству, или перемѣшаны съ историческими и критическими сужденіями. Можетъ быть скажутъ, что безполезно было возобновлять сюжетъ такъ давно изслѣдуемый и развитый прежними философами; отвѣчу: это не извиненіе. Метафизика изящнаго составляетъ *входящую часть* науки изящнаго. Въ изложеніи науки вопросы должны занимать особенное мѣсто, соразмѣрно своей важности. Мы означимъ этотъ пробѣлъ, потому что онъ былъ предметомъ укоризны, по нашему мнѣнію, основательной.

Жаль, что предметъ о *натурѣ цѣли искусства* изложенъ былъ во введеніи. Какую бы высоту ни выказывалъ Гегель въ разборѣ общихъ мнѣній, разрѣшеніе

задачи искусства показано весьма легко и оставляетъ читателя въ нерѣшительности. Теорія требовала прямаго, догматическаго изложенія.

Общее *раздѣленіе* сочиненія показалось намъ также не свободнымъ отъ возраженій. Не лучше ли было бы поставить исторію формъ искусства послѣ теоріи искусствъ? Безъ сомнѣнія, система искусствъ, какъ ее понимаетъ Гегель, основывается частію на историческомъ развитіи, и, правда, онъ умѣлъ извлечь изъ этой методы геніальныя и обильныя сближенія, но по нашему мнѣнію параллель между теоріей и исторіей натянута, эта смѣсь можетъ произвесть запутанность въ системѣ. Отъ другаго расположенія выиграли бы экономія и ясность сочиненія. Гегель, по сознанію учениковъ и почитателей его, во зло употребилъ историческій методъ, который онъ любитъ и въ которомъ превосходенъ, но который часто вредитъ теоретическому изложенію его идей.

Видѣли планъ, который авторъ назначаетъ искусству въ *отношеніи* его къ дѣйствительной жизни, къ *религіи* и *философіи*. Искусство есть форма отрѣшенной истины, проявленіе идеала. Такъ еще Шеллингъ опредѣлилъ его; Гегель отличается отъ своего предшественника тѣмъ, что не смѣшивая этихъ трехъ формъ отличаетъ ихъ. Искусство обращается къ духу посредствомъ чувствъ, душа находится въ сношеніи съ религіей посредствомъ вѣры и созерцанія, философія есть предметъ чистой мысли.—Это отличіе основательно. Но если разсудокъ, какъ способность понимать истинное, удерживаетъ первое достоинство между человѣческими способностями, то это не ведетъ необходимо за собою превосходства формы ему соотвѣтствующей. Религія дѣйствуетъ на душу совсѣмъ съ другою общностью и совсѣмъ съ другою силою. Съ этой точки можно бы даже утверждать, какъ и поступилъ Шеллингъ, о пре-

восходствѣ искусства надъ философіей. Эта ошибка откроется далѣе, когда потребуется опредѣлить роль искусства въ исторіи и его будущности.

Гегель посвящаетъ небольшую главу *отвлеченной идеѣ изящнаго*. Этотъ вопросъ, поставленный здѣсь какъ простое введеніе къ изученію идеала въ искусствѣ, не имѣетъ развитія и ясности, какъ и можно было ожидать. Вся глава оправдываетъ только выше высказанную укоризну.

Гегель удалилъ изъ науки изящнаго изученіе изящнаго въ природѣ, потому что наука изящнаго отказывается описывать красоты природы и предоставляетъ эту заботу поэту. Это понятно само по себѣ. По крайней мѣрѣ она должна утвердить эти характеры и опредѣлить ихъ главныя формы. Гегель видитъ себя также обязаннымъ изслѣдовать этотъ предметъ какъ преддверіе къ вопросу объ изящномъ въ искусствѣ. Глава объ *изящномъ въ природѣ* не лишена интереса, особенно въ статьѣ описанія и постепенности формъ изящнаго физическаго. Гдѣ только господствуютъ *правильность и симетрія* и пр. нигдѣ эти части не были опредѣлены такъ точно, и никто лучше не замѣчалъ ихъ прогресса. Но если они не простирались на цѣлое, то не возможно не признать недостаточности и ложности общаго взгляда. Изучавшіе философію Гегеля не понимали его. Какая же природа въ этой системѣ? неблагопріятная созерцанію изящнаго въ природѣ, она изсушаетъ источникъ удивленія и энтузіазма при видѣ красотъ представляющихся нашему взору. Великолѣпіе твореній, богатство его произведеній, его видимыя и сокровенныя гармоніи, его красоты въ частяхъ и въ цѣломъ, безконечная забота и совершенство въ самыхъ мелкихъ предметахъ, все это ускользаетъ отъ философа или не трогаетъ его. Міръ представляетъ ему только рѣзкія неправильности, красота его только

отраженіе высшаго царства, гдѣ духъ проявляется разумно и съ свободою.

Но послѣ описанія частныхъ формъ изящнаго физическаго, весьма замѣчателенъ въ этой главѣ способъ, какимъ Гегель харатеризуетъ *несовершенства* реальнаго изящнаго. Вездѣ онъ выхваляетъ художественныя произведенія, на счетъ произведеній природы. Но чувство жизни, свѣжести и одушевляющей сцены природы, неотразимая прелесть натуральныхъ красотъ на душу, великолѣпіе и богатство ея картинъ, все возвышающее эти творенія надъ твореніями искусства и генія человѣка, забыто, презрѣнно или едва удостоено взгляда. Когда Гегель приходитъ къ *изящному въ искусствѣ* или къ *идеалу*, тогда, освобождаясь отъ своихъ систематическихъ идей, онъ развиваетъ качества, высказанныя нами выше и его сочиненіе становится истинно интереснымъ.

Натура идеала въ искусствѣ, противоположность *идеальнаго* и *реальнаго* обозначены съ рѣдкою точностью. Особенно новы развитія и приложенія, въ которыя входитъ авторъ трактуя объ *опредѣленіи идеала*. Тогда-то открывается сила анализа и богатство ему только свойственныхъ взглядовъ. Вся эта часть сочиненія исполнена интереса. Безъ сомнѣнія, можно возразить, что Гегель ввелъ въ общую теорію искусства предметы, принадлежащіе какому нибудь частному искусству, которому предоставлено развить всѣ стороны идеала, поэзіи и въ особенности драматическому искусству. Какъ ни основательна укоризна, но можно отвѣчать, что независимо отъ замѣчательнаго начала изслѣдованія предмета, онъ собралъ здѣсь всѣ стороны вопроса объ идеалѣ, о которомъ столько спорили не понимая его. Надобно бы показать, что идеалъ не пустое понятіе и потому должно слѣдовать ему въ развитіи по всѣмъ формамъ поддерживая тождество начала. Другая услуга

философа наукѣ искусства и литературѣ состоитъ въ томъ, что онъ доказалъ лучше всѣхъ предшественниковъ, что сущность идеала составляютъ вѣчныя идеи человѣческой души, что эти великія начала суть основнія дѣйствія и истинный его интересъ, что они суть двигатели заставляющіе дѣйствовать *лица* и что, тождествуясь, съ ихъ характеромъ и страстями ихъ, они также суть источникъ истинно *патетическаго*.

Никогда вопросъ не былъ изслѣдованъ съ такою силою, возвышенностію, обширностью. Гегель показываетъ здѣсь гораздо лучше, нежели отвлеченными умствованіями, необходимую связь нравственности съ искусствомъ, поддерживая ихъ границы, ихъ независимость. Онъ не менѣе твердъ и строгъ въ олицетворенія внѣшней стороны художественныхъ произведеній. Въ главѣ *отношенія къ природѣ* онъ разсуждаетъ съ превосходствомъ мѣстнаго цвѣта, какъ мы называемъ. Вездѣ поддержано превосходство духовной стороны надъ внѣшнимъ и матеріальнымъ элементомъ, основанія надъ формою, и въ тоже время ихъ соотвѣтственность и ихъ единство. Сказанное имъ объ отношеніяхъ художественнаго произведенія къ *публикѣ*—и оригинально и умно. Съ такою же силою авторъ умѣетъ выставлять права искусства и права публики, примирять подвижной элементъ съ неподвижнымъ элементомъ въ искусствѣ. Что касается до *качествъ артиста*, мы уже видѣли недостаточность этой главы, хотя и обильной многими интересными и точными замѣчаніями о воображеніи генія, оригинальности.

Вторая часть, въ которой Гегель начертываетъ историческое развитіе *формъ искусства*, представляетъ достоинства и недостоинства философіи и исторіи. Въ общемъ планѣ, частныхъ раздѣленіяхъ и связи идей часто замѣтно злоупотребленіе методы a priori. Однако этотъ недостатокъ не такъ ощутителенъ, какъ въ дру-

гихъ его сочиненіяхъ; замѣтно, въ немъ преобладаетъ потребность систематизировать положительные результаты образованія и критики. Также многія его сужденія и описанія сохраняютъ свое достоинство, независимо отъ общей системы. Метафизика ставитъ колья, но авторъ ведетъ насъ величественною дорогою, по которой обильно сѣетъ самыя глубокія замѣчанія и самыя блестящія описанія. Если не всегда можно довѣрчиво принимать его объясненія, то рѣдко они не проливаютъ свѣта на которую нибудь сторону его сюжетовъ. По крайней мѣрѣ система служитъ путеводною нитью по этому лабиринту формъ и памятниковъ генія народовъ.

Что касается до способа характеризованія Гегелемъ великихъ эпохъ искусства, котораго ходъ и развитіе онъ излагаетъ или показываетъ причины его упадка, то мы не колеблясь утверждаемъ, что сочиненіе удерживаетъ неоспоримое первенство надъ всѣми подобными попытками, въ которыхъ встрѣчаемъ только неопредѣленныя общности или тѣсные взгляды.

Раздѣленіе на искусство *символическое*, *классическое и романтическое*, смѣшавшее древнее раздѣленіе искусства на древнее и новѣйшее, полнѣе и не заключается только въ словахъ. Мы ничего не будемъ говорить о предварительныхъ свѣдѣніяхъ, не много длинноватыхъ, но назидательныхъ и интересныхъ о *символѣ вообще*. Восточный символизмъ въ своихъ главныхъ формахъ у народовъ, представителей его, очерченъ сильно и блистательно. Постепенность между этими формами можетъ казаться впрочемъ произвольною. *Персидское искусство*, только появляющееся въ свѣтъ, представлено кажется недостаточно и слишкомъ отрѣшенно; но *индійское искусство и индійская миѳологія* прекрасно оцѣнены, по нашему мнѣнію; сужденіе Гегеля строго, но присматриваясь къ нему ближе, находимъ, что оно справедливо. Надобно было прямо оцѣнить заслугу этихъ по-

нятій и памятниковъ, необычайныхъ твореній человѣческаго генія, но въ которыхъ напрасно ищутъ условій красоты и истинно высокаго. Необдуманный восторгъ, неумѣренное удивленіе археологовъ и оріенталистовъ должно же когда нибудь явиться болѣе спокойнымъ судомъ и болѣе справеливымъ чувствомъ. Приговоръ философа останется безъ возраженія.

Замѣчательно что Гегель говоритъ о *египетскомъ искусствѣ*. Объясненіе его по своему діалектическому способу можетъ казаться темнымъ и утонченнымъ. Но главная идея, основаніе этой религіи и этого почитанія, мысль о смерти и невидимомъ мірѣ, превосходство этого понятія надъ понятіями другихъ, религіями Востока, способъ его выводовъ, значенія главныхъ памятниковъ и символовъ египетскаго искусства, несовершенство этой формы искусства и пунктъ его остановки,— все это обозначено съ философскою чистотою и точностью, дающими этому отрывку заслугу рядомъ съ изысканіями ученыхъ, которые пытались разгадать смыслъ этихъ символовъ и разрѣшить задачи египетскаго искусства.

Возвышенный характеръ отличающій *еврейскую поэзію*, хотя не представляетъ ничего новаго, но выраженъ также съ величіемъ и блескомъ, неизвѣстными частнымъ сочиненіямъ о священныхъ книгахъ. Жалко впрочемъ, что вопросъ о высокомъ изложенъ не отчетливо.

Пунктъ, котораго мы легко коснулись въ нашемъ анализѣ и который авторъ излагаетъ съ удовольствіемъ, есть переходная форма, означенная имъ подъ именемъ *разумной символики*, къ которой относятся *басня*, *апологъ*, *загадка*, *аллегорія* и пр. Что эти формы характеризуютъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ оборотъ восточной мысли, никто не станетъ спорить. Но должно ли было дѣлать изъ этого особенную форму искусства

и эпоху даже переходную? Подробности представленныя Гегелемъ о каждомъ родѣ и притомъ очень геніальныя, еще интереснѣе; по крайней мѣрѣ онѣ не замедлили бы хода изложенія. Однако жаль разстаться съ этою главою, особенно важною для литераторовъ. Статья о *сравненіи* въ особенности полна замѣчаніями и умными и тонкими.

Очеркъ *Греческаго искусства* или что онъ называетъ *классическою* формою искусства не представляетъ ничего новаго. Многіе и прежде него почитали греческое искусство совершеннымъ выраженіемъ изящнаго и идеала. Таже формула согласія идеи съ формою, конечнаго съ безконечнымъ находится у Шеллинга. Но ему принадлежитъ не только развитіе сего начала, приложеніе его ко всѣмъ произведеніямъ греческаго искусства, но онъ по нашему мнѣнію гораздо лучше всѣхъ объяснилъ и опредѣлилъ характеры греческаго идеала и показалъ различныя стихіи, изъ которыхъ онъ слагается, ихъ согласіе и ихъ гармонію. Вотъ чего не льзя узнать, когда читаешь сочиненіе Винкельмана и Крейцера. Безъ сомнѣнія, глава о развитіи греческаго идеала слишкомъ длинна, и мифологія занимаетъ въ ней слишкомъ много мѣста. Многія подробности взяты у Крейцера, но нигдѣ развитіе мифологіи не было сокращено съ такою чистотою. Что касается до идеальной природы греческихъ божествъ, того вы не найдете ни у Крейцера, ни у Винкельмана. Положеніе греческаго артиста, его роль въ религіи и согласіе этой религіи съ искусствомъ показаны превосходно. Наконецъ, если внѣшнія причины, служившія къ паденію политеизма и языческаго искусства часто были изслѣдуемы, то никакой философъ, сколько намъ извѣстно, не показалъ глубже внутреннихъ причинъ составлявшихъ сущность этой религіи. Переходъ древняго искусства къ новому указанъ съ тою же силою мысли и стиля;

нигдѣ причины не выведены болѣе философски. Равнымъ образомъ этотъ переходъ имѣетъ особенную важность со стороны сочиненій, въ которыхъ его представляли поэтически или исторически.

Что касается *новѣйшаго,* или *артистическаго искусства,* извѣстнаго подъ именемъ *романтической формы,* въ противоположность классическому искусству, то должно отдать справедливость нѣмецкому философу, что онъ не только призналъ его величіе и превосходство предъ древнимъ греческимъ искусствомъ, но и никто не характеризовалъ съ большею силою различіе ихъ отдѣляющее. Никто лучше его не показалъ глубины христіанскаго спиритуализма въ его противоположности съ языческимъ антропоморфизмомъ, никто не изложилъ его болѣе высокимъ, краснорѣчивымъ языкомъ. Но превосходенъ онъ въ особенности въ выводѣ слѣдствій по отношенію къ новому искусству, родившемуся изъ этой религіи. Идеи, представляемыя этимъ искусствомъ, формы соотвѣтствующія имъ, ихъ необходимое согласіе и законы вытекающіе изъ нихъ составляютъ твердую, неопровержимую теорію. Преимущество этой методы употребленной такимъ сильнымъ умомъ состоитъ въ томъ, что она представила вмѣстѣ и доказательство, безъ возраженія, основнаго отличія двухъ формъ искусства и различныя правила, которымъ они повинуются представляя вѣчные законы изящнаго.

Все это связано и поддерживается вмѣстѣ. Въ христіанское искусство вошли новые элементы, идея безконечнаго освободилась отъ чувственныхъ формъ и перенеслась въ душу человѣческую; сознаніе своего безсмертнаго назначенія, чувство личности, новый способъ воззрѣнія на природу, идея страданія и борьбы какъ условіе нашего назначенія, введеніе юмора и роли, которую онъ играетъ въ представленіяхъ искусства,

лирическій характеръ его произведеній; всѣ эти начала, которыя будутъ приложены въ другомъ мѣстѣ, означены здѣсь сильно и глубоко въ своей общности. Нѣкоторые пункты изложены недостаточно: чудесное въ христіанствѣ, чудеса, легенды и пр. Сужденіе о крестовыхъ походахъ очень ограниченно, исключительно и напоминаетъ протестантскій духъ. Но *рыцарскій идеалъ* и чувства составлявшія основаніе его описаны съ большимъ интересомъ. Глава о *свѣтскомъ идеалѣ и личной независимости*, доставившая случай оцѣнить главныя лица и характеры Шекспира принадлежитъ къ самой высокой критикѣ. Наконецъ, мѣста о причинахъ упадка искусства въ новѣйшее время, о *подражаніи дѣйствительному*, о *юмористическомъ родѣ*, достойномъ порицанія, полны огня и содержатъ множество очень справедливыхъ и строгихъ замѣчаній.

Жаль, что заключеніе, извлеченное авторомъ объ этомъ историческомъ изложеніи нынѣшняго состоянія искусства и будущихъ судьбахъ его, такъ мало соотвѣствуетъ нашему ожиданію.

Вообще въ характерѣ этой философіи: — геніально объяснять прошедшее и не предъусматривать будущаго. Для всѣхъ эпохъ у ней есть формулы; она превосходно классифируетъ событія и произведенія человѣческаго духа, котораго она обнимаетъ внутреннюю мысль, продолженіе и связь глубоко и проницательно. Но гдѣ нужно извлечь изъ нихъ уроки для практики или указанія на то, чего можно ожидать впереди, она безгласна, или объявляетъ, что не умѣетъ угадывать. Хоть бы она не утверждала, что новое ничто не возможно и не объявляла конца вещамъ. Въ самомъ дѣлѣ, какое заключеніе Гегель выводитъ изъ замѣчательнаго изложенія формъ искусства во время главныхъ эпохъ его исторіи? Когда кругъ этихъ формъ изслѣдованъ, число

ихъ обозначено, то остается только соединить ихъ, сочетать, слить вмѣстѣ. Это еклектизмъ со всѣми послѣдствіями и со всѣми недостатками, ощутительными болѣе всего въ искусствѣ; я хочу сказать: 1, недостатокъ вдохновенія, произвола; 2, недостатокъ оригинальности, или отсутствіе двухъ условій, которыя составляютъ самую жизнь искусства. Искусство, развиваясь и выражая всѣ идеи вышло изъ своихъ границъ. Впрочемъ, свободное отъ всякаго вѣрованія и отъ всякой частной формы оно должно представить всѣ идеи и всѣ формы. А что будетъ тогда вдохновеніе, энтузіазмъ, которые одни способны развернуть созданія генія? Чтобы опровергнуть автора приведемъ собственныя его слова:

«Пока артистъ тождествуется съ душею своихъ понятій и живой вѣрою привязанъ къ своей религіи, онъ серьезно принимаетъ эти идеи и представленіе ихъ. Онѣ составляютъ самую внутреннюю часть его бытія. Тогда только онъ истинно вдохновенъ и творенія его не суть плоды каприза. Безъ сомнѣнія, въ то время, когда вѣрованіе полно и цѣло, артисту нѣтъ надобности быть набожнымъ человѣкомъ; достаточно, если эта идея составляла глубочайшую сущность его самаго. Въ совершенно свободномъ развитіи своего воображенія онъ непосредственно былъ связанъ съ представляемымъ предметомъ. Значитъ, художественное произведеніе исходитъ изъ нераздѣльной дѣятельности генія. Поступь его тверда и вѣрна; онъ сохраняетъ всю силу своего сосредоточенія и своей напряженности. Вотъ основное условіе, если искусство желаетъ явиться во всемъ своемъ совершенствѣ! (Т. II.).

Посмотримъ чѣмъ онъ замѣнитъ это:

«Въ наше время, почти у всѣхъ народовъ, развитіе углубленія, критика, особенно въ Германіи, философ-

ская свобода овладѣла артистами. Всѣ степени романтическаго искусства пройдены; въ умѣ философовъ осталась гладкая доска. Искусство сдѣлалось свободнымъ орудіемъ, которымъ каждый можетъ распоряжаться по мѣрѣ своего личнаго таланта и прилагать его ко всякому роду сюжетовъ. Потому артистъ стоитъ выше идей и формъ, духъ его дѣйствуетъ свободно.... Никакая идея, ни одна форма уже не смѣшивается съ глубочайшею сущностію природы его души.» Всѣ предметы равны для него, лишь бы онъ не пришелъ въ противоположность съ тѣмъ совершенно внѣшнимъ закономъ, который предписываетъ сообразоваться съ правилами изящнаго и искусства. (Тамъ же).

Если бы хотѣли образовать риторовъ или указать отсутствіе оригинальности, изобрѣтенія или вдохновенія въ искусствахъ и поэзіи, то спрошу васъ, какія бы слова лучше шли къ нимъ? Правда, Гегель прибавляетъ: онъ кладетъ весь свой геній въ свое твореніе; извлекаетъ твореніе изъ собственной субстанціи но только тамъ, гдѣ касается общаго или чисто случайнаго характера. А что бы не ошиблись онъ продолжаетъ: Не требуйте, что бы онъ сообщилъ свою недѣлимость лицамъ. Онъ прибѣгаетъ къ своему магазину типовъ, фигуръ, прежнихъ артистическихъ формъ, которыя, взятыя сами въ себѣ, для него всѣ равны и важны развѣ потому, что кажутся весьма приличными избранному предмету. (Тамъ же).

Читая эти строки спрашиваешь себя, что думалъ авторъ въ самомъ дѣлѣ? Исторія это, или сатира на нынѣшнее искусство и современную литературу? или рецептъ для изданія мастерскаго творенія? Во всякомъ случаѣ, если заключеніе правильно, то не утѣшительно и точно говоритъ о концѣ искусства, о томъ, что роль его кончилась. Опасно, какъ бы истинные артисты не

вывели такого заключенія, что бы это не было послѣднимъ словомъ философіи исторіи искусства.

Впрочемъ не будемъ удивляться такому заключенію; къ несчастію оно слишкомъ согласно съ общею системою автора. По Гегелю развитіе искусства, какъ и другихъ формъ мысли есть только духъ, постепенно освобождающійся отъ внѣшнихъ формъ и пріобрѣтающій разумное сознаніе о самомъ себѣ въ человѣчествѣ и въ недѣлимыхъ его составляющихъ.

Духъ, сначала слитый съ природою въ символическомъ искусствѣ, потомъ тождествовавшійся съ человѣческою формою въ классичесчомъ искусствѣ, приходитъ въ себя и сознаетъ свою безконечную природу въ романтическомъ искусствѣ и тогда онъ освобождается отъ матеріальныхъ и чувственныхъ формъ, что бы погрузиться въ себя и открыть себѣ свою божественную сущность. «Такое развитіе духа имѣетъ слѣдствіемъ возвращеніе человѣка въ себя, почему онъ глубже проникаетъ въ собственное сердце. Тогда искусство перестаетъ быть привязано къ своему опредѣленному кругу идей и формъ, снова посвящаетъ себя человѣчеству.» Въ концѣ этого изложенія не возможно было не открыть слѣдствій человѣческаго пантеизма. Напрасно было бы настаивать на этой мысли, развитой въ другихъ сочиненіяхъ, здѣсь же только указанной. Все приводится къ нѣсколькимъ отдѣльнымъ фразамъ, изчезающимъ, исключая посвященныхъ въ секреты системы. Однако мы должны были означить ихъ и похваливши автора рѣшительно отдѣлиться отъ него; наше удивленіе къ Гегелю не простирается до раздѣленія съ нимъ ошибокъ его ученія.

Въ третьей части, или въ *системѣ искусствъ* Гегель въ особенности опередилъ всѣхъ своихъ предшественниковъ. У послѣднихъ находимъ только общую

классификацію и отвлеченныя правила, или поверхностныя мелочи о частныхъ пунктахъ. Здѣсь сперва встрѣчаемъ мы истинную систему, въ которой искусства устроиваются по ихъ отношеніямъ и составляютъ непрерывный рядъ. Потомъ, каждое искусство въ частности, разобранное во всѣхъ своихъ частяхъ, представляетъ полную теорію; частная его сторона, и общій его характеръ становятся предметомъ самыхъ ученыхъ анализовъ и самыхъ геніальныхъ объясненій. Начала объяснены множествомъ примѣровъ и глубокою критикою художественныхъ и литературныхъ произведеній. Авторъ выказываетъ здѣсь все богатство своего ума, артистическій, литературный смыслъ, рѣдкій у метафизика. Наша критика была бы недостаточнѣе анализа для всей этой части, самой обширной и самой интересной.

Во первыхъ, начало общаго раздѣленія, размѣщающаго искусства по степени ихъ выраженія, кажется намъ внѣ всякихъ нападковъ. Оно одно кажется истинно философскимъ. Все другое можетъ быть взято только во внѣшнихъ признакахъ, болѣе или менѣе произвольныхъ. Не только начало постановлено твердо, но и постепенность, ведущая отъ одного искусства къ другому, отъ архитектуры къ скульптурѣ, къ живописи означена съ строгою точностью составляющею не малую заслугу системы. Жаль, что эта теорія безполезно спутана исторической классификаціей, измѣняющей ея простоту и истину.

Теперь, если спросить: какъ объясняется каждое искусство въ частности, то безъ сомнѣнія найдемъ много пропусковъ, слабыхъ пунктовъ, много ошибокъ въ подробностяхъ. Но если разсудить, какъ трудно одному человѣку знать въ тонкости каждое искусство, заниматься многими и такими тонкими вопросами и оцѣнить

столь различныя созданія человѣческаго генія, то согласимся, что требуется рѣдкой всеобщности знанія и таланта, что бы безошибочно выполнить такое дѣло.

Въ изученіи *архитектуры* Гегель, какъ мы видѣли, поступаетъ чисто историческимъ образомъ. Такой методы не льзя оправдать вполнѣ, хотя бы увѣряли, что здѣсь идетъ дѣло объ искусствѣ, содержащемъ только техническія правила. Впрочемъ Гегель выполнилъ ее съ успѣхомъ. Описаніе его характеровъ архитектуры въ главныя эпохи ея исторіи, интересно. Отвлеченное раздѣленіе предлагаемое имъ, нисколько не вредитъ болѣе точному опредѣленію главныхъ типовъ архитектуры восточной, греческой и христіанской и развитію ихъ.

Символическій характеръ памятниковъ Востока, Индіи, Египта въ особенности, весьма интересно. Переходъ отъ этого типа архитектуры къ Греческому типу начертанъ очень геніально.

Особенный характеръ красоты и пользы, свойственной *Греческой архитектурѣ*, ея частныя формы и общій взглядъ на греческій храмъ, ея сообразность съ Религіей и геніемъ Греціи, все это изложено ясно и съ простотою истинно классическою.

Это описаніе однако ниже описанія главныхъ характеровъ *готической архитектуры* и частей христіанской церкви. Нѣмцы почитали его самымъ замѣчательнымъ въ сочиненіи. Прелесть его составляетъ простота, соединенная съ величіемъ. Оно представляетъ контрастъ съ обширностью и блескомъ обыкновенныхъ описаній, модныхъ въ романахъ или въ болѣе серьезныхъ твореніяхъ.

Противоположность двухъ родовъ архитектуры Греческой и христіанской представлено въ нѣсколькихъ словахъ съ совершенною точностью. Отношеніе этихъ зданій къ ихъ назначенію и христіанской мысли, вне-

чатлѣніе ихъ на душу выражены высокимъ стилемъ этихъ памятниковъ.

Часть, посвященная *скульптурѣ*, представляетъ особенныя заслуги, достойныя замѣчанія. Кто говоритъ, будто бы Гегель здѣсь только копировалъ или сокращалъ Винкельмана, тотъ вѣрно безъ вниманія прочелъ послѣдняго. Правда, Винкельману мы обязаны оцѣнкою твореній древней скульптуры; онъ первый понялъ условія и правила изящнаго въ искусствѣ, къ которому привязаны всѣ другія произведенія греческаго генія. Притомъ, многія частныя розысканія увеличили положительныя знанія о памятникахъ и школахъ древней скульптуры и помогли оцѣнцѣ ихъ. Но теорія не шла на равнѣ съ критикой и исторіей. Самъ Винкельманъ, удивительно описывая формы Греческой красоты обыкновенно подтверждаетъ ихъ, а если и отъискиваетъ ихъ причины, то во внѣшнихъ причинахъ: въ климатѣ, образѣ жизни Грековъ и пр. Когда онъ хочетъ возвыситься до общихъ соображеній о красотѣ, идеалѣ, то впадаетъ въ неопредѣленность, выставляетъ болѣе отрицательныя, нежели положительныя качества.

Въ опредѣленіи размѣровъ и гармоніи формъ человѣческаго тѣла, онъ путается въ сравненіяхъ взятыхъ у архитектуры, или остается въ общностяхъ прежнихъ системъ о простотѣ, единствѣ и пр. Мы выше замѣтили, какъ слабые его теоретическіе взгляды вредно дѣйствовали на дальнѣйшій ходъ самаго образованія и критики. Лаокоонъ Лессинга не составляетъ исключенія и не прибавляетъ ничего къ идеѣ скульптуры. Сочиненія Шлегелей, Миллера и другихъ не подвинули задачи. Гете въ своихъ пропилеяхъ ограничился описаніемъ. Одинъ Шеллингъ въ рѣчи о рисовальныхъ искусствахъ излагаетъ въ нѣсколькихъ строкахъ новыя и высокія идеи и приводитъ къ истинной точкѣ зрѣнія

на теорію этого искусства. Но ни одно философское сочиненіе не развило этихъ началъ, трудъ остался почти не тронутымъ.

Гегель выполнилъ его замѣчательнымъ образомъ и вся глава о скульптурѣ, сначала до конца высоко интетересна. Конечно, онъ многое бралъ у Винкельмана, но если сравнить ихъ, то увидимъ, что философія вездѣ выставляетъ причины того, что утверждаетъ историкъ; онъ передѣлываетъ или оканчиваетъ его теорію. Археологическія подробности озаряются тогда яркимъ, живымъ свѣтомъ началъ. Мы приводили въ примѣръ теорію Греческаго профиля, который находится также у Винкельмана; невозможно не замѣтить сколько Гегель остался оригиналенъ и состороны философской точки, выше своего образца. Мы ничего не говоримъ о множествѣ подробныхъ замѣчаній и тонкихъ и справедливыхъ, собственно ему принадлежащихъ и достаточно дающихъ ему право на удивленіе самыхъ образованныхъ знатоковъ древняго искусства.

Трудно достигнуть полноты говоря *о живописи*, даже если бы ограничились изложеніемъ началъ сего искусства. Условія его не такъ просты, средства выраженія болѣе разнообразны, поле обширнѣе, нежели у другихъ рисовальныхъ искусствъ. И не удивительно, если теорія Гегеля не полна во многихъ пунктахъ. Мы уже объясняли эту классификацію, возводящую каждое искусство къ особой исторической эпохѣ: архитектуру какъ символическое искусство на Востокѣ, скульптуру какъ классическое искусство, въ Грецію. Живописью начался новый рядъ — *романтическихъ* искусствъ, къ которому относятся *музыка* и *поэзія*.

Безполезно повторять, что это отличеніе натянуто и перестаетъ быть истиннымъ, какъ скоро оно отрѣшенно. Пусть живопись является болѣе съ духовнымъ ха-

рактеромъ, нежели скульптура, это выходитъ изъ самой ея натуры и изъ превосходства ея средствъ представленія. Пусть она требуетъ болѣе глубокой мысли, высшаго развитія чувствъ и страстей человѣческой души, и чрезъ то болѣе находится въ сношеніи съ глубиною христіанскаго чувства, и пусть по этой причинѣ она достигаетъ высшаго степени совершенства въ концѣ среднихъ вѣковъ и въ новѣйшія времена, между тѣмъ какъ скульптура, имѣющая свой идеалъ въ древности, остается преимущественно греческимъ искусствомъ, никто не развилъ этого положенія такъ истинно, побѣдоносно, какъ Гегель въ томъ мѣстѣ своей книги, въ которой изложилъ начало живописи.

Но живопись началась со всѣмъ не въ среднихъ вѣкахъ, почти съ исключеніемъ древности. Еще ложнѣе будетъ сказать тоже о музыкѣ, которая видѣла уменьшеніе силы своего дѣйствія по мѣрѣ усовершенія своего какъ искусство и эффекты которой теперь далеко не соотвѣтствуютъ чудесамъ, какія разсказываютъ о древней музыкѣ. Наконецъ, самъ Гегель противорѣчитъ себѣ говоря, что поэзія — всемірное искусство и прилична всѣмъ эпохамъ.

Значитъ, Гегель въ теоріи живописи говорилъ только о живописи религіозной и о томъ, что составляетъ ея основаніе; въ ея твореніяхъ выражена христіанская идея. Онъ исполняетъ это превосходно, какъ и всегда, но этотъ пунктъ и поглотилъ его совершенно. За то онъ едва коснулся пейзажной живописи; со всѣмъ не говоритъ объ ней. Впрочемъ, начала живописи, ея способъ представленія и выполненія изложены очень хорошо, только слишкомъ исторически.

Изслѣдованіе частныхъ характеровъ даетъ случай возвратиться къ тому же сюжету и съ большею глубиною опредѣлить натуру христіанскаго *идеала*. Этотъ

отрывокъ о *романтическомъ основаніи* живописи въ самомъ дѣлѣ, самый лучшій во всей книгѣ.

Собственныя средства живописи: перспектива, колоритъ мало удостоились чести служить этимъ высокимъ предметамъ.

О *понятіи, композиціи, характеризаціи* мы уже говорили въ нашемъ анализѣ. Мы замѣтили частную услугу этой части сочиненія, содержащей много важныхъ замѣчаній и предлагающей самыя вѣрныя правила. Историческій очеркъ развитія живописи означаетъ съ точностію главныя степени его усовершенствованія. Различія религіозной и свѣтской живописи живо и оригинально выставляются въ противоположности живописи итальянской и голландской.

Хотя Гегель, какъ самъ сознается, не слишкомъ знакомъ съ *музыкою* и другими искусствами, но тѣмъ не менѣе интересна часть сочиненія, въ которой разсуждается объ нихъ. Его теорія можетъ быть ложна или не полна во многихъ отношеніяхъ, но невозможно не сознаться какъ много геніальныхъ взглядовъ онъ разсыпалъ объ этихъ вопросахъ, даже самыхъ сухихъ, каковы: рифма, ритмъ, гармонія, музыкальный акомпаниментъ, музыкальный текстъ, выполненіе и проч.

Въ отрывкѣ о мелодическомъ выраженіи онъ говоритъ не только какъ метафизикъ, но какъ человѣкъ глубоко понимающій это искусство, къ которому онъ питалъ еще особенную страсть. Что касается до самыхъ началъ, или до натуры музыки, отношенія ея къ другимъ искусствамъ и объясненія ея еффектовъ, то всѣ эти вопросы изслѣдованы имъ ясно, съ енергіей стиля, чего мы не встрѣчаемъ въ сочиненіяхъ композиторовъ о музыкѣ.

Теорія поэзіи одна требовала бы исключительной оцѣнки соразмѣрно своей обширности и своей важности.

Въ самомъ дѣлѣ, это полная піитика, и одна могла бы составить особенное сочиненіе, хотя тѣсно связана съ цѣлымъ. Гегель обильно разсуждаетъ въ ней сперва о поэзіи вообще, въ самой себѣ и въ отношеніи къ краснорѣчію и исторіи, потомъ о поэтическомъ языкѣ и началахъ стихосложенія. Наконецъ, онъ излагаетъ частный трактатъ о главныхъ родахъ: о поэзіи епической, лирической и драматической. Эта піитика достойнымъ образомъ увѣнчиваетъ систему искусствъ, откуда она заимствуетъ яркій свѣтъ.

Пусть сословіе литераторовъ оцѣнитъ подробности этой столь замѣчательной части сочиненія. Мы только бросимъ взглядъ на философскую сторону и начала изложенныя въ нашемъ анализѣ.

Нельзя не сказать, что Гегель въ этой части, какъ и въ прежнихъ занялъ много подробностей изъ другихъ сочиненій объ этомъ предметѣ. Но собственность его ума есть могучая способность уподобленія, съ оригинальностью, которая никогда не измѣняетъ себѣ. Все, къ чему онъ прикасается, все преобразуетъ онъ, усвоиваетъ и если беретъ чужія идеи, то не иначе, какъ съ своей точки зрѣнія.

Не трудно отдѣлить то, что онъ бралъ не только у нѣмецкихъ авторовъ: Лессинга, Гете, Шлегелей, Бутервека, Ебергарда, Шеллинга, Сольгера и др. но даже у французскихъ авторовъ, каковы: Мармонтель, Баттё.

Хотя многія его начала давно были извѣстны, но можно прямо сказать: они ему принадлежатъ; такъ онъ умѣлъ ихъ устроить и выставить ихъ отношенія съ новыми объясненіями.

Такъ, все, что онъ говоритъ о *поэзіи вообще*, объ отношеніяхъ ея къ другимъ искусствамъ, о характерахъ поэтическихъ сочиненій въ сравненіи съ прозаи-

ческими, въ особенности о краснорѣчіи и исторіи, все это къ извѣстнымъ нашимъ знаніямъ прибавляетъ отличныя философскія объясненія, которыя сообщаютъ особенный интересъ этимъ вопросамъ. У философовъ, изслѣдовавшихъ эти предметы отвлеченнымъ образомъ не найдете такой ясности и такой силы; не найдете такихъ обильныхъ идей у авторовъ, занимавшихся ими литературнымъ образомъ и опирающихся на какую нибудь ложную теорію, каковы: теорія *воображенія* (Батте) *ироніи* (Жанъ Поля, Сольгера) или о неопредѣленныхъ началахъ (Шлегель) и проч.

Что касается до вопросовъ, относящихся къ поэтическому *языку* и въ частности къ литературѣ собственно, конечно, философъ, не желая быть новымъ, умѣлъ изложить ихъ съ интересомъ и даже оригинально, связывая ихъ весьма тѣсно съ натурою и формами поэтической мысли. Сказанное о картинѣ и поэтической дикціи, о стихосложеніи и его необходимости, принимаетъ отъ такого взгляда возвышенный характеръ и авторитетъ, которыхъ мы не встрѣчаемъ ни у кого другаго. Что касается до положительныхъ разрѣшеній, то надобно сказать къ чести его, что онъ не удалялся отъ общаго мнѣнія. Особенно геніальнымъ представляется онъ въ способѣ характеризованія двухъ системъ стихосложенія древней и новой. Техническая часть искусства не была чужда ему; вниманіе его простиралось какъ на основаніе такъ и на форму.

Удивительно, съ какою проницательностью онъ успѣлъ привязать эти второстепенные вопросы къ самой высокой теоріи объ искусствѣ. Заслуга въ дѣлѣ этого объясненія системы ритмической и рифмованнаго стихосложенія не только отличается геніальностью, но утверждена на глубокихъ различіяхъ древняго и новѣйшаго искусства.

Раздѣленіе поэзіи на три главные рода—раздѣленіе общее. Не льзя допускать метафизическихъ терминовъ, употребляемыхъ имъ для означенія ихъ характеровъ. Но особенно должно изслѣдовать способъ, которымъ исполнена эта рама. Если разсматривать совокупность развитій, образующихъ теорію этихъ трехъ родовъ: *епическаго*, *лирическаго* и *драматическаго* то безъ сомнѣнія можно сказать: эти пункты изслѣдованы не совершенно, нѣкоторые забыты или опущены, правила слишкомъ отрѣшенны, сужденія отважны, не точны или слишкомъ строги, мнѣнія о литературныхъ произведеніяхъ исключительны и притомъ жаль, что авторъ не становится выше предразсудковъ своихъ соотечественниковъ въ латинской или французской литературѣ, или слишкомъ обиленъ своими систематическими взглядами. Однако не льзя отвергать высокихъ заслугъ, открывающихъ вмѣстѣ съ этими недостатками, превосходной обработки нѣкоторыхъ частей, глубины критическаго смысла, при оцѣнкѣ великихъ литературныхъ твореній напр. Гомера, Софокла, Данте, Шекспира и Клопштока.

Отношенія и различія трехъ родовъ показаны съ большою отчетностью и точностью въ своихъ послѣдствіяхъ.

Епическая поэзія принадлежитъ къ тремъ родамъ и разбирается самымъ полнымъ образомъ. Перечисленіе нисшихъ родовъ каковы: епиграмма, гномическая поэзія сначала вводитъ нѣкоторую запутанность, лучше бы прямо къ сюжету. Но общій характеръ епопеи собственно, существенныя части ее составляющія, состояніе цивилизаціи ей свойственной, природа епическаго дѣйствія, причины, положенія, породившія ее, идеи, заключающіяся въ ней, силы управляющія ею, лица совершающія ее, судьба, чудесное, ходъ епической

поэмы единство — всѣ эти пункты изложены основательно, возвышенно, блистательно и образуютъ цѣлое, связанное ученымъ образомъ, что нравится разсудку. Гегель беретъ типомъ и образцемъ Гомеровскую епопею, которая служитъ для него объясненіемъ и доказательствомъ.

Мѣсто о *Данте* и Божественной комедіи въ историческомъ эскизѣ—заключительномъ—также замѣчательно справедливою оцѣнкою.

Часть, посвященная *лирической поэзіи*, кажется намъ болѣе несовершенна и не такъ тверда. Начало личности, какъ основаніе этого рода поэзіи, вообще истинное, ведетъ автора къ натянутымъ приложеніямъ, гдѣ встрѣчаете не одно противорѣчіе.

Но нигдѣ онъ не показалъ болѣе одушевленія и ума, какъ въ подробностяхъ и частныхъ объясненіяхъ. Единство, ходъ и развитіе лирической поэмы доставляютъ довольно справедливые признаки, но слишкомъ мало развитые. Изученіе различныхъ видовъ лирическаго рода также недостаточно. Статья объ одѣ ниже ожиданія. Въ замѣнъ того, мысли о пѣсни и народныхъ пѣсняхъ исполнены прелести и высоко интересны. Другіе роды: посланіе, елегія, едва указаны. Мы уже говорили о Клопштокѣ, какъ заканчивающемъ историческій эскизъ.

Часть, при неопровержимыхъ заслугахъ, наиболѣе желаемая, и конечно, по необходимости очень неполная, есть та, которая разсуждаетъ о *драматической поэзіи*. Главное начало, представляющее ее простымъ соединеніемъ двухъ другихъ родовъ, недостаточно. Что касается до различныхъ частей драматическаго творенія, Гегель разсматриваетъ части *количества*, сообразно съ Аристотелемъ, именно: о единствѣ, о способѣ устройства, о ходѣ и раздѣленіи театральныхъ

піесъ, а не о частяхъ *качества*, о правахъ, характерахъ и проч. Это только постройка драмы, а не существенные ея елементы.

Правда, существенные пункты, относящіеся къ самому основанію дѣйствія, къ лицамъ и проч. изложены въ первой части сочиненія, въ опредѣленіи идеала и авторъ въ послѣдствіи возвратился къ нимъ или въ главѣ, посвященной отношеніямъ драматическаго творенія къ *публикѣ*, или въ исторической части. Но тѣмъ не менѣе — это недостатокъ въ экономіи сочиненія. Вопросы не на своемъ мѣстѣ и представляютъ здѣсь пробѣлъ; оттого теорія драматическаго искусства кажется тѣсною и испорченною. Вниманіе развлекается побочными вопросами, относящимися къ *выполненію* и *театральному искусству*, которые впрочемъ доставляютъ справедливыя и умныя наблюденія. Статья, посвященная *трагедіи, комедіи и драмѣ* не имѣетъ ясности за недостаткомъ изслѣдованія; этотъ недостатокъ ощутителенъ особенно для комедіи.

Истинно интересную часть составляетъ трактатъ о различіяхъ древняго и новѣйшаго театра. Гегель здѣсь опять вполнѣ превосходенъ. Параллель, полагаемая имъ и потомъ развиваемая во всѣхъ существенныхъ пунктахъ драматическаго дѣйствія, не смотря на нѣкоторыя повторенія, кажется начертана артистическою рукою и достойно заканчиваетъ сочиненіе. Высокій и нравственный характеръ древней трагедіи очерченъ сильно и умно объясненъ натурою началъ, составляющихъ основаніе дѣйствія. Характеры новѣйшей трагедіи не менѣе отчетливо схвачены и привязаны къ началу новѣйшаго искусства. Комедія Гегеля не такъ удовлетворительна. Онъ чрезвычайно строгъ къ новѣйшей комедіи. Подобно многимъ соотечественникамъ онъ не понимаетъ ни Мольера, ни Лафонтеня, о которомъ ничего не говоритъ въ отдѣлѣ Басни. Если такіе предразсудки непроститель-

ны и философу и страстному критику, каковъ В. Шлегель, то надобно благодарить его за нравственный взглядъ, столь строгій къ новѣйшей комедіи. Въ самомъ дѣлѣ, нигдѣ необходимая связь вѣчныхъ началъ нравственности и искусства не открывается яснѣе, какъ въ этомъ замѣчательномъ анализѣ стихій, составляющихъ древнюю и новѣйшую драму.

Однимъ словомъ, мы увѣрены, что высказали вѣрное мнѣніе, представленное въ началѣ этого опыта. Твореніе Гегеля, не смотря на свои недостатки, пропуски, несовершенства по своей обширности, по идеямъ своимъ, по твердости началъ, по глубинѣ взглядовъ, по обилію замѣчаній и богатству подробностей, по высокому нравственному направленію, по понятію, съ какимъ изложены всѣ вопросы объ искусствѣ и литературѣ, составляющихъ его предметъ, наконецъ по отличному стилю, по нашему разумѣнію, лучше всѣхъ представляетъ интересную доселѣ часть вѣдѣнія человѣческаго, которая называется Естетикою, или философіею искусства. Укоряли его, что онъ почти вездѣ понятенъ кромѣ своей метафизики. Вѣроятно, онъ переживетъ свою систему.

Конецъ.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ОГЛАВЛЕНІЕ

ПЕРВАГО И ВТОРАГО ОТДѢЛЕНІЯ.

ТРЕТЬЕЙ КНИГИ.

Стр.

II. Лирическая поэзія.. 1
I. Общій характеръ лирической поэзіи. 4
1. Основаніе лирической поэзіи.
2. Форма ея.
3. Степени ея развитія.
II. Частные характеры лирической поэзіи. 24
1. Лирическій поэтъ. 25
2. Лирическая поэма. 28
3. Лирическая поэзія въ своихъ различныхъ видахъ. . 37
III. Историческое развитіе лирической поэзіи. . . . 47
1. Лирическая поэзія Восточная.
2. — у Грековъ и Римлянъ.
3. — поэзія новѣйшихъ временъ.
III. Драматическая поэзія. 60
I. Драма, какъ поэтическое твореніе.
1. Начало драматической поэзіи. 61
2. Драматическое твореніе. 68
3. Отношеніе драматическаго сочиненія къ публикѣ. . 82
II. Внѣшнее исполненіе драматическаго творенія. . . 91

Стр.
1. Чтеніе драматическихъ твореній. 93
2. Театральное дѣйствіе. 97
3. Театральное искусство, независимое. 102
III. Драматическая поэзія въ своихъ различныхъ видахъ и главныхъ своихъ историческихъ эпохахъ. . . . 106
1. Начало трагедіи, комедіи и драмы. 107
2. Драматическая поэзія у древнихъ и новѣйшихъ народовъ. 121
3. Развитіе драматической поэзіи и ея видовъ . . . 125
Второе отдѣленіе. Аналитико-критическій разборъ курса Естетики.
1. Искусство вообще.
2. Формы искусства.
3. Система частныхъ искусствъ.
Заключеніе. 133
I. Взглядъ на сочиненія и труды Нѣмцевъ, прежде появленія Естетики Гегеля. —
II. Общая оцѣнка Естетики Гегеля. 154

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831

Kurs estetiki ili nauka izjaščnago Soč. Fr. Gegelja

Bd.: 3.

Moskva 1869

L.eleg.g. 588 p-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575600-3